ARTE DE LA PINTURA,

SU ANTIGÜEDAD Y GRANDEZAS.

Descríbense los hombres eminentes que ha habido en ella
y sus preceptos; del dibujo y colorido;
del pintar al temple y al óleo: de la iluminacion
y estofado; del pintar al fresco;
de las encarnaciones, de pulimento y de mate;
del dorado, bruñido y mate.
Y enseña el modo de pintar todas las pinturas sagradas.

POR

FRANCISCO PACHECO,

VECINO DE SEVILLA, CON LICENCIA EN 24 DE DICIEMBRE DE 1641.

EXTRACTADO Y ENRIQUECIDO CON UN TRATADO NUEVO
PARA SABER LIMPIAR Y RESTAURAR
LAS PINTURAS SOBRE LIENZO, MADERA, COBRE Y PIEDRA,

POR

MARIANO DE LA ROCA Y DELGADO,

PINTOR PREMIADO EN LAS EXPOSICIONES GENERALES DE BELLAS ARTES
EN 1858, 1860, 1862, 1866, Y CABALLERO DE LA REAL
Y DISTINGUIDA ORDEN DE CARLOS III EN 1870.

MADRID:—1871.

LIBRERÍA DE D. LEON PABLO VILLAVERDE,

Calle de Carretas, núm. 4.

IMPRENTA DE J. CRUZADO, PEÑON, 7.

PROLOGO.

La obra de D. Francisco Pacheco, maestro y suegro del gran pintor Velazquez, es de sumo interés para los pintores, por la enseñanza de cuanto en la pintura práctica de todas clases y sobre todas materias, se tiene que hacer para obtener bueno y seguro resultado: y más esencial, para que los jóvenes aprendan con leyes fijas, dadas por los grandes hombres de la antigüedad, y no se extravien en la progresion de sus estudios; pero se han hecho muy raras y muy costosas las ediciones antiguas de esta obra y la moderna, que con muy laudable celo, ha publicado el Arte en España, tal vez sea su precio el que no facilite el que la adquieran todos los que se dedican y estudian el difícil y bello arte de la pintura.

Además, esta obra, como todas las escritas por pintores antiguos de gran reputa-

cion, adolecen de ser muy difusas y metafísicas, y con muchas digresiones, que fatigan al lector ávido de saber pronto lo que más le interesa aprender de ellas: por todas estas razones, me he propuesto dar los estractos de todo cuanto más útil é importante contiene la obra de Pacheco, para el estudio de la Teórica y de la Práctica de la pintura; y completarla, para que nada ignore el pintor, añadiéndola el tratado para limpiar y restaurar las pinturas antiguas, ejecutadas al óleo sobre lienzo, tabla, cobre y piedra, con los medios que hoy se conocen para el mejor éxito, y que se ignoraban en tiempo de este autor: haciendo así un libro en el que á la vez se logre estudiar en él todo lo que conviene al artista y cuyo precio sea posible á todos.

Si no he acertado á saber cumplir mi propósito, no será por falta de buen deseo en pro de la juventud, por la cual tengo la mayor simpatía; porque se muestra tan estudiosa como dotada de facultades para obtener un gran porvenir en la historia de las Bellas Artes.

LIBRO I.

Qué cosa sea Pintura y su definicion, explicacion y antigüedad.

El maestro Francisco Medina define la pintura diciendo: Pintura es Arte que con variedad de líneas y colores representa perfectamente á la vista, lo que ella puede percibir de los cuerpos.

La vista percibe de los cuerpos el tamaño, la proporcion, la distancia, los perfiles, los colores, sombras y luces: el relieve, las figuras, posturas y los varios gestos, ademanes y semblantes, que aparecen segun son varios los movimientos, acciones y pasiones del cuerpo y del alma.

Los cuerpos, cuyas imágenes representa la Pintura, son de tres géneros; naturales, artificiales, ó formados con el pensamiento y consideracion del

alma. Acerca de la antigüedad de las Artes imitativas, dice Plinio, que todos los autores concuerdan en que fué primeramente imitada de la sombra del hombre, la pintura; la adumbracion, ó sea la parte privada de luz, la inventó Saurias Samio, cubriendo ó manchando la sombra de un caballo mirado á la luz del sol. La pintura (esto es los perfiles) la inventó Craton, lineando en una blanca tabla la sombra de un hombre y de una mujer, con diferencia y distincion. Y la Coroplástica (que es el arte de vaciar) la inventó Cora y su padre Dibutades Sicyonio; esta amando á un mancebo, y habiéndose de partir, la noche ántés dibujó la sombra que de él causaba la luz de la lámpara en la pared; y su padre, labrando en fondo dentro de aquellas líneas, hinchó el espacio de barro y salió una figura que despues coció. Dédalo y Teodoro, sucedieron á estos Griegos, é inventaron la Estatuaria. Arta halló luz y sombras; y el primero que avivó los colores con su diferencia y variedad, fué Clëophanto Corintho.

El dibujo fué el orígen primero de la pintura y escultura; el cual se inventó seis mil años ántes que en Grecia, en Egipto, por ser la civilizacion primera la Egipcia, y en la cual se servian para la

demostracion de sus sentimientos y misterios, empleando la pintura geroglífica.

La pintura es tan duradera como la escultura, siendo en pared sobre encalado, ó sobre barro; pues cuenta Eusebio, que hacia quinientos años que habia muerto Zeusis, cuando Plinio escribió que se conservaban en Roma muchas cosas pintadas de este Zeusis, y cuyos colores estaban fresquísimos. Pues sobre el barro, bien se vé su gran duracion en los azulejos y vasos de Pisa, de Talavera y China, que tambien usaron los antiguos.

Honras y distinciones de la Pintura y de los buenos pintores.

El rey Demétrio, teniendo cercada la ciudad de Rodas, y pudiendo tomarla con poner fuego en la parte donde estaba una pintura de Protógenes, quiso ántes perder esta ocasion que quemar la pintura, conservando en medio del furor bélico la obra de un tan insigne artista. Porque eran tan estimadas las obras de los pintores, que Candaulo, rey de Lidia, compró á peso de oro una tabla de mano de Bularco, en que estaba pintada la guerra de los Magnetes.

Apeles pintó el retrato del rey Antígono, que era

tuerto, y lo hizo de perfil por el lado que no tenia defecto, para que lo que faltaba al rey, no lo descubriese su pintura.

Alejandro el Magno, visitaba con frecuencia el obrador de Apeles para entretenerse con su agradable conversacion.

Neron estudió la pintura, segun Suetonio; Marco Aurelio fué discípulo del maestro Diógenes; el emperador Constantino VIII, que despojado del imperio en 918, se sustentó con el ejercicio del noble arte de la pintura.

Los emperadores Augusto, Valentiniano, Graciano, á Chilon lugarteniente de Africa, le dicen: Los profesores de la pintura, hemos constituido que no sean empadronados, ni que en nombre de sus mujeres ni hijos, estén sujetos á pechos, tributos, alojados, etc., por ser arte liberal y tan excelénte.

Ovidio dice: Las artes liberales, ablandan y corrigen las costumbres, y no las dejan ser fieras ni bestiales; y son llamadas liberales, porque solo se permitian á hombres libres, por ser hábitos del entendimiento que es la parte libre é inmortal del hombre.

El evangelista San Lúcas, es el patron divino de los pintores, fué natural de Antioquía, de novilísi-

ma familia, vírgen perpétuo, doctísimo en todas las buenas letras, y en la Medicina, aprendió el arte de pintar para entretener el tiempo honestamente; retrató á San Pedro y á San Pablo, pues fué discípulo y compañero de este último, hizo las maravillosas imágenes de Cristo nuestro Salvador y de la Sacratísima Vírgen su madre, con la cual tuvo mucha familiaridad; hizo tres imágenes de ella que se veneran en Roma, una es Santa María la Mayor, otra del Pópulo y otra de Araceli, que están en los templos de esos mismos nombres.

La grandeza de la pintura y de la escultura es tal, que son solo estas obras las que llegan á ser adoradas y de rodillas, por el pueblo, por los príncipes y monarcas, y hasta por el Sumo Pontífice.

El rey Francisco I de Francia muchas veces se entretenia en dibujar y pintar; y honró con su particular amistad á Leonardo de Vincy, el cual murió en sus brazos en la visita que tenia costumbre de hacerle diariamente durante su enfermedad, pues tal era el cariño que tenia á este grande pintor.

El papa Julio III honraba y estimaba tanto á Miguel Angel, que estando sentado con doce Cardenales junto á la fuente del agua vírgen, y llegando á hacerle profunda reverencia Miguel Angel, quiso

el papa que por fuerza se sentase á su lado, aunque él humildemente lo rehusaba.

A Rafael de Urbino le quiso honrar el papa Leon X con un Capelo, por su excelencia en la pintura.

El rey D. Fernando el Católico honró á Andrés del Rincon con darle el hábito de Santiago.

Alberto Durero fué muy honrado y estimado del emperador Maximiliano, así como tambien Leonardo de Vinci, Miguel Angel, Rafael y Ticiano.

Al Ticiano le tenia tal consideracion el emperador Cárlos I de España y V de Alemania, que cuando cabalgaban juntos, el César le daba la derecha.

A Pedro Pablo Rubens, de vuelta de sus estudios á Amberes, su pais, el archiduque Alberto y la infanta doña Isabel su mujer, le estimaron tanto que la infanta en presencia de su esposo, le ciñó la espada y puso al cuello una riquísima cadena de oro, llamándole honra de su pátria.

El rey D. Felipe IV, todos los dias asistia al estudio del gran Velazquez, al que hizo toda clase de mercedes y caballero de Santiago.

El emperador Cárlos V dió á Berruguete, pintor y escultor insigne, la llave de su cámara; y su invicto hijo Felipe II con Sanchez Coello, excelentí-

simo pintor, le aposentó junto á palacio, de donde tenia él la llave por un tránsito secreto, y con ropa de levantar, solia muchas veces entrar y le cogia pintando, y llegando por las espaldas, le ponia las manos sobre los hombros y no le permitia hacerle cortesía alguna y le hacia proseguir su pintura.

El rey D. Felipe III, cuando se quemó la casa del Pardo en 1604, en donde perecieron en el fuego muchas pinturas, solo preguntó por un cuadro de Ticiano, diciendo: que importaba poco que se quemase lo demás, etc., etc.

Dice Aristóteles: Que los excelentes pintores deben imitar á los excelentes poetas; y que de dos pinturas, una adornada de belleza de colorido y no muy semejante, y otra formada de líneas simples y muy parecida á la verdad; aquella será inferior y esta aventajada.

Á la pintura la llamaron los Griegos, viva Escritura.

En el Concilio Tridentino, está aprobado y ratificado con asenso de todos los padres que dicen: «Cierto es que se saca gran fruto de todas las Sacras imágenes, no solo porque se avisa el pueblo de los beneficios y dones que de Cristo recibió, mas tambien los milagros de Dios, y saludables

ejemplos por los Santos, se ponen ante los ojos de los fieles para que dén por ellos gracias á Dios, y compongan su vida y costumbres á su imitación; y se despierten á adorar y amar á Dios, y reverenciar la piedad.»

De los estudios que ha de hacer el pintor.

Para ser pintor dice Leonardo de Vinci: Primero se debe aprender perspectiva, despues las medidas de todas las cosas; y luego imitar las obras de mano de valientes Maestros. «Debe el pintor para adiestrar la mano contrahacer los dibujos de valientes maestros, y con el juicio y parecer de su preceptor pasar á retratar las cosas buenas de relieve.» Entendiéndose que ha de llegarse á copiar con perfeccion cabezas, manos, pies, torsos, brazos, estátuas, y luego del mismo modelo vivo y natural. Rafael y Miguel Angel, en las invenciones de las figuras ó historias, se ajustaron y perfeccionaron con la imitacion de las cosas mejores de la naturaleza, porque este ejemplar no se ha de perder de vista jamás: y toda la fuerza de estudios no hecha fuera este original, porque con los preceptos y la buena y hermosa manera, viene bien el juicio y eleccion de las bellísimas obras de Dios

y de la Naturaleza; y aquí se han de ajustar y corregir los buenos pensamientos del pintor; así nos dió el ejemplo el antiguo Zeusis, que para la bellísima Helena que pintó para el pueblo de Agrigento, eligió cinco hermosas doncellas, y de cada una de ellas fué escogiendo lo mas perfecto para hacer una figura igualmente acabadísima, aventajando el arte á la misma naturaleza, pues juntó en un sujeto la hermosura que apenas se hallaba en muchos. De modo que la perfeccion consiste en pasar de las ideas á lo natural, y de lo natural á las ideas; buscando siempre lo mejor y mas seguro y perfecto. Así lo hacia Rafael y su maestro Leonardo de Vinci, este antes de hacer cualquier historia ó figura, hacia diversos rasguños, despues se iba donde sabia que se juntaban personas de la suerte que las habia de pintar, y observaba el modo de sus semblantes y vestidos, y movimientos del cuerpo, y hallando cosa que le agradase, conforme á su intento, lo dibujaba en el librito que siempre llevaba consigo; y de esta manera acababa sus obras maravillosamente.

LIBRO II.

De la division de la pintura y sus partes.

Pablo Lomazo, Milanés, dice: Divídese la pintura en Teórica y Práctica. La teórica dá preceptos generales que debe observar cualquiera que quiere ser excelente y famoso en esta facultad: la práctica dá reglas de prudencia y de juicio enseñando cómo ha de poner en obra lo que se ha dicho ó imaginado generalmente.

Leon Bautista Alberto, Florentino, doctísimo, dice: En el dibujo conviene ejercitarse con vehemencia, porque ninguna composicion, ningun recibimiento de luces será alabado jamás sin dibujo, antes él solo, las más veces es agradabilísimo.

Ludovico Dolce dice: «La suma de la Pintura se divide en tres partes, en invencion, dibujo y colorido. La invencion, es la fábula ó historia que el pintor elige de su caudal ó del ageno, y la pone delante en su idea por dechado de lo que ha de obrar. El dibujo es la forma con que representa la misma historia. El colorido sirve en vez de las va-

rias tintas con que pinta la Naturaleza y se imitan todas las cosas.»

Sobre este fundamento, tan excelente, diremos: La invencion se divide en tres partes, que son: noticia, caudal y decoro. El dibujo en cuatro partes: buena manera, proporcion, anatomía y perspectiva. El colorido en tres partes: en hermosura, suavidad y relieve.

De la invencion y sus partes.

Define la idea Santo Tomás, diciendo: Idea es la forma interior que forma el entendimiento. Y á quien imita el efecto, por voluntad del artífice.

Ludovico Dolce, dice: Conviene que cuando el pintor vá intentando en los primeros rasguños, los pensamientos y disposiciones que engendra su mente, ó imaginacion, de las historias, no se debe contentar de una sola cosa, mas buscar más, y más y despues hacer eleccion de la que mejor fuere. Considerando todas las cosas juntas y cada una apartada, como solia hacer Rafael de Urbino, el cual fué tan rico en esta parte, que hacia siempre cuatro, ó seis diferencias de intentos, para una historia, y todos valientes, y con gracia. Y sobre todo guardarse el pintor de no incurrir en el vicio de aque-

llos, que habiendo comenzado bien, acabaron mal. Esto lo digo, porque sucede imaginar una buena invencion, y no tener fuerzas para conseguirla. Por lo que se ha dicho parece claro que la invencion procede de dos partes, de la historia, y del ingénio del pintor. De la historia, tiene la materia; del ingénio, demás del órden y la conveniencia, tiene las acciones, y la variedad, y la energía de las figuras. Y así basta decir que en ninguna parte de la invencion sea el pintor descuidado, ni elija más figuras que un número conveniente. Considerando que las representa á los ojos de todos, los cuales se pueden confundir y enfadar de la multitud. Ni es acertado representarles á un tiempo muchas cosas juntas.

Añade á esto el Vasari: Adviértase que cada parte corresponda al todo de la obra; de manera que cuando se mira esta pintura, se conozca una concordancia unida, que muestre terror en la fúria, y dulzura en los afectos alegres: y represente la intencion del pintor, y no lo que no pensaba.

Ciceron dice: Decoro, es el que deben guardar toda suerte de personas, en los vestidos, en la habitacion, en las palabras y acciones; en particular y en general. El que pertenece al mancebo, al anciano, en los dichos y hechos, y hasta el movimiento

y asiento del cuerpo. Todo lo cual concluye, que consiste en tres cosas; en la hermosura, en el órden y en el decente atavío.

Aristóteles en su poética dice: Cuanto al órden, es necesario que el autor, (aqui es el pintor) vaya disponiendo el suceso de la historia que pretende pintar, con tanta propiedad, que los que la vieren juzguen que no pudo suceder de otra manera, de como él la pintó. Ni ponga lo que fué ántes despues, ni lo que fué despues ántes, sino ordenadamente las cosas como pasaron. Por esto Timantes, famoso pintor antiguo, pintó á Efigénia, hija de Agamenon, delante del altar donde esperaba ser ofrecida en sacrificio á Diana, y habiendo el pintor expresado en los rostros de los circunstantes, diversamente la imágen del dolor, incierto de poderla mostrar mayor en el semblante del afligido padre, hizo que él mismo se lo cubriese con el canto de la vestidura. Porque siendo padre le parecia no poder sufrir, ver con sus propios ojos, la muerte de su querida hija.

El pintor debe imaginar y representar los sitios, plantas, y los edificios semejantes á la calidad de los reinos y provincias, de manera que no atribuya á unas lo que es propio de otras.

En cuanto al tiempo, se debe guardar el uso de la antigüedad de él, en los trajes, y en las cosas; cuanto á la sazon, si lo que se quiere pintar sucedió tal, ó tal tiempo del año, en la noche, ó el dia, es cosa conveniente acomodarse con la verdad: pues cuanto al lugar, ya se vé que no se ha de pintar en Turquía lo que pasó en Roma, ó España: tambien cuanto al efecto y accion, si una figura saluda á otra, no ha de parecer que la amenaza; y el afecto de cada figura, tambien ha de ser conforme á su representacion; con propiedad, ó triste, ó alegre, ó airado ó suave.

Del dibujo.

El dibujo lo describe Ludovico Dolce así: El dibujo es la forma que dá el pintor á las cosas que vá imitando (ó de la imaginacion, ó del arte, ó de la naturaleza) y es propiamente un revolver de varias líneas; por diversos caminos, con las cuales se forman las figuras; donde es necesario que el pintor ponga todo su cuidado. Porque una figura imperfecta borra toda la alabanza de una buena invencion. Pues no basta ser gran inventor, si no es igualmente valiente dibujador. Porque la invencion se representa á nuestra vista por la forma, y la for-

ma no es otra cosa que el dibujo. Y Pablo de Céspedes le define:

¿Cuál principio conviene á la noble Arte?
El Debuxo, que solo representa
Con vivas líneas que redobla y parte
Cuanto el aire, la tierra y mar sustenta.

Porque todo lo imita el dibujo del pintor: que él es de donde se enriquecen casi todas las artes y ejercicios convenientes al uso de los hombres; y principalmente la Escultura, Arquitectura, Platería, Bordadura, Arte de tejer, y otros innumerables tocantes á traza y perfiles. Y para significar de cualquier cosa la hermosura y buena gracia en su forma vemos que se dice, que tiene dibujo. Así sabemos por Aristóteles y Plinio, que el dibujo los antiguos le constituyeron en el número de las artes liberales; porque el proceder con reglas y preceptos infalibles, razon y cuenta por las matemáticas, perspectiva, simetría, ó proporcion, á él pertenece. Y por él se llama la pintura, y es Arte liberal. Jorge Vasari dice: El dibujo no puede tener buen orígen si no se ha dado el artífice contínuamente á retratar cosas naturales, y estudiado en pintura de ex-

celentes maestros, y de estátuas antiguas de relieve, mas sobre todo lo mejor son los desnudos de hombres y mujeres vivos. Y de esto haber recogido en la memoria por el contínuo uso los músculos del cuerpo, de la espalda, de las piernas y brazos. Y tener certeza, por el mucho estudio de poderlos formar sin tener delante el natural de su fantasía en diferentes acciones, y por todos perfiles, y haber visto los hombres justiciados y descuartizados (1), para saber como están los huesos, y los músculos y nérvios con toda la anatomía; para poder con mayor seguridad situar los miembros en el hombre. Porque quien estudia la pintura de esta manera, viendo y entendiendo el vivo, necesariamente ha de haber hecho buena manera en el arte.

Esta buena y hermosa manera ó modo, se ha de tomar de las buenas estátuas antiguas, particularmente de los escultores griegos, y de todas las excelentes obras de Rafael de Urbino; porque en todas fué gracioso y lleno de gran decoro y majestad. Pero sobre todas las maneras de todos, tuvo

---

(1) Porque no se permitió la diseccion de los cadáveres hasta principio de nuestro siglo; pues en aquellos tiempos, por lo muy cristianos que eran los hombres, no se permitia esa profanacion del cadáver, y sí descuartizar al vivo y darle tormento.

gran superioridad Miguel Angel, en la grandiosidad y fuerza del desnudo y en los escorzos. De acostumbrar la vista á los perfiles hermosos y enteros de las obras de Miguel Angel, se sabrá elegir de lo natural lo mejor y desechar lo seco y desgraciado.

Proporcion, no es otra cosa que una correspondencia y consonancia de las partes entre sí mismas con el todo. De la proporcion se sigue la hermosura, pues no es posible sin ella y la medida ó simetría, que haya perfeccion, ni órden y concierto; como se observa en todas las obras de la naturaleza. Para tener belleza el cuerpo humano ha de ser perfectamente medido, y el primero que usó la simetría en la pintura fué Parrasio, natural de Efeso, segun dice Plinio. Alberto Durero dió la simetría del cuerpo humano para ambos sexos y edades de esta manera.

Medidas y proporciones del niño.

Habiendo colocado la naturaleza como fortaleza principal, de la admirable fábrica humana, la cabeza, y puéstola en la más alta parte del cuerpo; es conveniente que todas las demás partes de él tomen de ella su medida.

El niño de un año. Tiene de largo la tercera parte de la altura de su madre, y tiene en su longitud cuatro cabezas del largo de la suya, contada desde lo alto del casco hasta el hoyuedo de la garganta, porque de frente no descubre casi cuello; desde lo más alto del casco al nacimiento del cabello tiene tres cuartos del tercio (del largo de su cabeza); desde este al entrecejo y principio de la nariz, un tercio; de este al fin de la nariz, un tercio; de este al fin de la barba, un tercio; desde este al hoyo de la garganta (que es la papada), un poco ménos de medio tercio; la oreja está colocada como la nariz, es de larga un tercio.

La cabeza vista de frente, por su parte más ancha, que es por las sienes y perfil de la oreja, un rostro y medio tercio (el rostro se toma y cuenta desde el nacimiento del cabello en la frente hasta el fin de la barba); de ojo á ojo queda una distancia igual al largo de un ojo, que se cuenta desde el lagrimal á la cola, siendo la boca de la misma longitud que el ojo, y lo mismo la nariz por su parte mas ancha, y la barba igualmente; teniendo los ojos desde la cola del uno hasta la del otro, dos tercios. La cabeza vista de perfil ó sea de lado, tiene las mismas medidas, de la oreja al colòdrillo, tiene medio rostro,

y desde el oido á la cola del ojo, tiene algo mas de un tercio; desde el colodrillo á la abertura de la boca, tiene tres tercios; desde la punta de la barba al hoyo de la garganta, tiene un tercio; el cuello tiene de ancho media cabeza.

Desde lo más alto del casco de la cabeza al ombligo, tiene dos cabezas, y de este á la planta del pié, dos cabezas: de modo, que la primer cabeza comienza en lo alto del casco de la cabeza y acaba en el hoyo de la garganta; la segunda, de este hasta el ombligo, la tercera, de este á la rodilla; y la cuarta, de esta á la planta del pié; teniendo desde la garganta del pié á la planta un tercio.

El cuerpo visto de frente, tiene de hombro á hombro una cabeza y un tercio; por los pechos tiene de ancho un rostro y medio tercio, de cadera á cadera, tiene de ancho una cabeza; por la parte más ancha del vientre, tiene una cabeza, y medio tercio: por la parte más alta del muslo ó sea por la íngle, tiene un poco más de media cabeza; por la rodilla, tiene medio rostro; por la pantorrilla, un poco ménos de medio rostro; por la garganta del pié y principio del tobillo, tiene un tercio, por la parte más ancha del pié tiene tercio y medio. El brazo tiene de largo desde su nacimiento hasta la

muñeca, una cabeza y un tercio y la tercera parte de otro; del hombro á la sangría tiene un rostro, y de esta á la muñeca media cabeza y la tercera parte de un tercio, el ancho por la parte de su nacimiento donde comienzan los pechos, es de un tercio; por la sangría, un tercio; y más abajo en su parte mas ancha, tiene poco ménos de tercio y medio; por la muñeca, tiene poco ménos de un tercio, la mano tiene de larga desde la muñeca al fin del dedo medio, medio rostro y la tercera parte de un tercio; y de ancho por su parte mas ancha, tercio y medio.

El cuerpo visto de lado ó de perfil, tiene de ancho por donde comienza el pecho y la espalda, poco más abajo del hombro, media cabeza y la cuarta parte de un tercio; por lo más elevado de la tetilla y de la espalda, tiene un rostro; por la cintura, tres tercios; desde la parte más elevada del vientre y orígen de la nalga, tiene poco más de un rostro; desde la parte más saliente de la nalga á lo hondo debajo del vientre, poco más de un rostro; desde los genitales á la nalga, un rostro; por la parte más ancha del muslo, tiene de ancho, media cabeza y la tercera parte de un tercio; de la rodilla á lo alto de la corva, tiene poco ménos de medio rostro;

por debajo de la rodilla y fin de la corva tiene poco ménos de medio rostro, por la pantorrilla, tiene medio rostro; por la garganta del pié, un tercio y la cuarta parte de otro; el pié tiene de largo media cabeza; el brazo desde el nacimiento del hombro hasta la muñeca, tiene los mismos largos que vistos de frente y sólo en los anchos son un poco ménos; el ancho de la mano es el mismo de la muñeca.

Visto de espaldas el niño tiene; el casco desde su parte superior hasta donde termina el pelo, un rostro; desde este punto al principio del cuello, medio tercio; el largo del cuello es medio tercio; desde el fin del cuello al fin de los lomos, un rostro y medio tercio y un cuarto de tercio; de aquí á lo alto de la nalga, un tercio; toda la nalga, tiene media cabeza y ménos de un tercio; desde el fin de la nalga á la mitad de la corva, medio rostro y la tercera parte de un tercio; y desde este punto al fin de la pantorrilla, media cabeza; desde aquí á la planta del pié, medio rostro; ocupando el talon un tercio. Su ancho en todo lo demás es el mismo que en las medidas visto de frente, excepto en el nacimiento de los brazos y principio de la espalda, que tiene de ancho un rostro y poco ménos de un tercio.

El niño de tres años de edad, varía solamente en tener de alto, desde la superficie del casco á la planta del pié, cinco cabezas; la primera, desde la parte superior del casco al fin de la barba; la segunda desde ella á la boca del estómago, incluso el cuello que tiene medio tercio de largo; la tercera hasta el fin del vientre; la cuarta, desde este á la mitad de la rodilla; y la quinta, desde aquí á la planta, teniendo el alto del empeine ménos de un tercio.

Los anchos visto de frente, son: la cabeza por las sienes un rostro, que viene á ser cuadrada; por lo alto de los hombros, una cabeza y un tercio; por los pechos, un rostro; por el principio de los muslos una cabeza y cuarta parte de un tercio, lo mismo que por la parte más ancha de los muslos. El brazo tiene de largo desde la parte superior del hombro á la sangría, una cabeza; de aquí al nacimiento de los dedos, una cabeza y los dedos, un tercio; la mano por todos sus tres perfiles tiene dos tercios y poco más, dando á los dedos un tercio y lo demás á la palma.

Sus anchos son: por el hombro un tercio; por la sangría un tercio y algo más; por la muñeca, algo ménos de un tercio; por la parte más ancha de la

mano, lo mismo que por la sangría del brazo: la oreja medio tercio; el cuello, medio rostro; ancho de pechos y de espaldas, un rostro, lo mismo que por la cintura y el vientre por cima del ombligo: desde la parte mas saliente de la nalga á los genitales, un rostro.

Visto de espalda, desde el vuelo de una oreja á otra, una cabeza; desde el fin del cuello al fin de los lomos, una cabeza y un tercio de largo, desde este punto al fin de la nalga, un rostro; desde esta al fin de la corva, un rostro ménos la cuarta parte de un tercio; desde esta á la planta, una cabeza y medio tercio.

El ancho por la espalda debajo de los hombros y nacimiento de los brazos es una cabeza y la cuarta parte de un tercio.

Medidas y proporciones del hombre.

Como el varon crece hasta los veinte y un años y despues ensancha, se pondrá la proporcion del hombre de edad de treinta años; del cual dice Plinio: cuanto hay de la planta del pié á la coronilla de la cabeza, tanto hay, extendiendo los brazos, de la punta del dedo medio de la una mano al mismo dedo de la otra: y Vitrubio lo dijo ántes

que él, y explicando que el rostro desde la barba hasta lo alto de la frente, donde nace el cabello, es la décima parte de la altura del hombre bien proporcionado, siendo la palma de la mano desde la muñeca al fin del dedo medio, tambien de un rostro de larga.

La cabeza, vista de frente, se divide su altura en cuatro tercios: uno desde la parte superior de la superficie del casco hasta el nacimiento del cabello en la frente; desde este al principio de la nariz y cejas, el segundo; el tercero todo el largo de la nariz; el cuarto desde el fin de la nariz al de la barba.

El cuello tiene de largo media cabeza, y se le cuenta desde la barba al hoyo que hace fin de él.

La anchura de la cabeza es, dando una línea á plomo por medio del rostro, desde esta línea á la cola del ojo hay un tercio; desde la cola del ojo al oido medio tercio; desde el oido al vuelo de la oreja la cuarta parte de un tercio; la oreja es igualmente larga que la nariz y colocada como ella; el ojo tiene de alto y de ancho medio tercio, y de uno á otro ojo lo mismo.

El cuello tiene de ancho media cabeza.

La cabeza, vista de perfil ó de lado, tiene desde la punta de la nariz al perfil redondo del colodrillo,

en su parte más saliente, cuatro tercios de ancho; desde la punta de la nariz al perfil externo de la oreja, tiene tres tercios; y de allí al contorno del colodrillo, un tercio, que hacen los cuatro dichos.

El cuello tiene de ancho media cabeza; y de largo tres tercios desde el fin de la oreja al hoyo de la garganta, teniendo desde la punta de la barba á la nuez, un tercio: desde el cabello de la sien al entrecejo, tercio y medio; desde el ala de la nariz hasta el nacimiento de la oreja, tercio y medio de anchura.

La cabeza, vista por su parte posterior, ó por detrás, tiene de altura el redondo de la cabeza desde la superficie superior del casco al fin del colodrillo, tres tercios; de ancha tiene tres tercios, y vuela la oreja á fuera la tercera parte de un tercio; el cuello tiene de largo desde el colodrillo al principio de los hombros, media cabeza, y otra media cabeza de ancho.

La altura del hombre medida por rostros, resultan ser diez los que tiene contados así: Desde lo más alto de la superficie del casco de la cabeza (estando la figura derecha), á la punta de la nariz, un rostro; de esta al hoyo del cuello, un rostro; de este á la boca del estómago, otro rostro; de esta al

ombligo, otro rostro; y de este á los genitales, otro rostro, que es el quinto y justamente la mitad de la altura total: desde los genitales contiene el muslo hasta encima de la rodilla, dos rostros; y de lo alto de la rodilla hasta la planta del pié, otros dos rostros; ocupa de ellos un tercio la altura del pié desde el fin de los dedos á lo bajo del tobillo.

El ancho de hombros, dos rostros; por la cintura es de un rostro y un tercio; por la cadera y nacimiento de las piernas, un rostro y dos tercios: el muslo por su nacimiento, dos tercios y medio; y por el medio tiene de ancho dos tercios; por encima de la rodilla y por en medio de ella, ménos de medio rostro; por debajo de la rodilla al nacimiento de la pierna, tercio y medio; por lo ancho de la pantorrilla, medio rostro; por el fin de la misma, ménos de tercio y medio; por medio del tobillo, un tercio; por la garganta del pié, la cuarta parte de un rostro; el pié plantado y de frente tiene de ancho un tercio y medio.

El brazo, visto de frente, desde su nacimiento en el pecho, que es una tercera parte de tercio más abajo del hombro, hasta el fin del dedo medio, tiene de largo cuatro rostros; uno de la mano y tres del brazo, pues desde la muñeca á la sangría

tiene un rostro y un tercio; y de esta á lo alto del brazo, un rostro y dos tercios.

El brazo tiene los anchos siguientes, siempre visto de frente: desde el hombro hasta el principio del perfil del cuerpo, dos tercios; por el principio del mollar, poco más de un tercio; por lo más ceñido y ántes de la sangría, un tercio; por debajo de esta, que es la parte más ancha, un tercio y la tercera parte de otro; por la union de la mano y la muñeca, medio tercio y la tercera parte de otro.

La mano tiene de larga un rostro; desde el nacimiento de la muñeca hasta el del dedo medio, medio rostro; y de allí al fin del mismo dedo, otro medio rostro; tiene de ancho por la parte más ancha, que es por el nacimiento de los dedos, un tercio y medio, teniendo estos mismos tres tamaños por la parte de afuera. Los dedos, el pulgar por la palma, ocupa la mitad del espacio del dedo índice, ántes de llegar á la coyuntura inferior del dedo medio; el índice, llega más allá de la coyuntura alta del dedo medio y algo más de la mitad de su yema; el anular, llega al dedo medio pasando de su última coyuntura dos terceras partes de su yema, dejando libre la cantidad que ocupa la uña; el auricular ó pequeño, llega poco más arriba de la

última coyuntura del anular. Estas medidas son por la parte de adentro, ahora por la parte de afuera son: la cabeza del pulgar llega cerca de la coyuntura media del dedo índice; el fin del dedo índice llega casi hasta el nacimiento de la uña del dedo medio; el dedo anular, llega su fin hasta la mitad de la uña del dedo medio; el dedo pequeño llega á la mitad de la última coyuntura del anular; y la mano de lado, por su parte más ancha tiene de gruesa un tercio.

El cuerpo de lado ó de perfil, tiene las mismas medidas de largo que cuando está visto de frente; y sus anchos son los siguientes: por lo más ancho de los pechos y espalda, tiene cuatro tercios; la cintura, un rostro; por la parte del ombligo y principio de la cadera, un rostro; de los genitales á la parte más saliente de la nalga, un rostro y la tercera parte de un tercio; por el principio del muslo y fin de la nalga, dos tercios y medio; por encima de la rodilla, dos tercios; por medio de la rodilla tiene de ancho poco ménos de dos tercios; por lo más ancho de la espinilla y pantorrilla dos tercios; por el fin de la pantorrilla, tercio y medio; por la caña de la pierna, poco más de un tercio.

El largo del pié, un rostro y un tercio; el dedo

pequeño acaba donde nace el pulgar; el que está junto á él acaba donde empieza la coyuntura del pulgar; el de en medio acaba en el principio de la uña del dedo más largo, el dedo largo lo es un poco más que el pulgar, y á veces es igual con él; el pulgar tiene de largo un tercio.

El ancho del brazo de perfil ó de lado, tiene por lo más ancho del hombro, dos tercios; por el principio del mollar, tercio y medio; por la sangría y principio del codo, poco más de un tercio; por lo ancho debajo de la sangría, un tercio y la tercera parte de otro; por la muñeca dos terceras partes de un tercio.

Las medidas del hombre visto de espalda ó por su parte posterior son las siguientes: desde la parte superior de la superficie del casco de la cabeza hasta el fin del cuello, tiene un rostro y dos tercios, segun está ya explicado; desde los hombros hasta el fin de las paletillas, un rostro; desde aquí al fin de los lomos y nacimiento de la nalga, medio rostro; desde allí hasta el fin de la nalga, un rostro y la tercera parte de un tercio; desde el fin de la nalga á la corva, que es el largo del muslo, rostro y medio y la tercera parte de un tercio; desde esta al fin de la pantorrilla, un rostro y la tercera parte

de un tercio; lo mismo que desde el fin de la pantorrilla hasta pasado el tobillo por el principio del talon, y desde este punto al fin del talon ó sea la planta, un tercio.

Medidas y proporciones de la mujer.

Dice Aristóteles de la mujer, que no debe representársela de cuerpo pequeño, sino de conveniente gentileza, y algo menor que el del varon.

Dolce aconseja que, débese elegir la forma mas perfecta, imitando lo mejor de la naturaleza, como hizo Apeles cuando retrató su tan celebrada Venus que salia del mar, que la copió de la famosísima cortesana de su época, llamada Frine. Por esto se deben imitar las mas hermosas estátuas de mármol y de bronce que hicieron los antiguos; con la perfeccion de las cuales podrá el pintor corregir muchos defectos de la naturaleza en un mismo modelo.

La proporcion que dá Alberto Durero para la mujer vista de frente ó por su parte anterior, es la siguiente: Su altura tiene once rostros menos medio tercio, iguales á la longitud del suyo cada uno; dos rostros á la cabeza y cuello, y desde el hoyo de la garganta á la planta del pié, nueve ros-

tros ménos medio tercio; la mitad de su altura está donde acaba el vientre, sobre la parte natural, poco más abajo del principio del muslo. Teniendo dos rostros la cabeza y cuello; el tercero es desde el hoyo de la garganta á la boca del estómago, entre los pechos, medio tercio más abajo del nacimiento de ellos; el cuarto, desde allí á medio tercio más arriba de la cintura; el quinto, desde este punto al ombligo medio rostro y el otro medio al vientre frente del ancho de las caderas; el sexto, desde este punto al fin de la parte natural y principio del muslo; el sétimo, desde esta parte á la mitad del muslo; el octavo, desde este al medio de la rodilla; el noveno, de esta á poco más arriba del fin de la pantorrilla; el décimo, hasta poco más arriba de lo ceñido de la pierna; y el undécimo, ménos medio tercio, desde ese punto á la planta del pié; de este último ocupa la altura del empeine del pié de frente, hasta el principio del tobillo, un tercio.

Los detalles de la cabeza son los mismos que los dados para el hombre.

Los anchos de la mujer vista de frente, son por los hombros y nacimiento de los brazos, hay del perfil externo del uno al otro, dos rostros y medio

tercio por más abajo del perfil externo del mollar, enfrente del nacimiento de los pechos, dos rostros y medio; por el nacimiento de los pechos, debajo de los sobacos y sin contar los brazos, tiene el cuerpo rostro y medio y la tercera parte de un tercio; cada pecho, media cabeza; distan los pechos uno de otro, medio tercio y la cuarta parte de otro; por lo más delgado de la cintura, una cabeza y medio tercio; por lo más ancho de la cadera y nacimiento de los muslos, dos rostros y un tercio; por debajo de la parte natural y lo más ancho del muslo, tiene cada uno un rostro y la tercera parte de un tercio; el muslo en su mitad, un rostro ménos la cuarta parte de un tercio; por encima de la rodilla y fin del muslo, poco más de media cabeza por debajo de la rodilla y principio de la pierna, media cabeza; por lo ancho de la pantorrilla, algo más de media cabeza; por lo más delgado de la pierna y sobre el tobillo, un tercio; por el tobillo, poco más de un tercio; el pié plantado y de frente, media cabeza de ancho.

El brazo visto de frente tiene de largo desde su nacimiento y perfil del hombro hasta el fin del dedo medio de la mano, cuatro rostros y un tercio, de esta manera repartidos, uno es el largo de

la mano, uno y medio desde la union de la mano con la muñeca hasta la sangría; y uno y medio y un tercio, desde la sangría á la parte superior del contorno del hombro.

Debe ponerse la mano más pequeña de esta medida, especialmente en las vírgenes y damas que no se ocupan en trabajar; y lo más conveniente será para estos casos dar á la mano un largo de un rostro menos medio tercio de largo, y este medio tercio que se le quita á la medida dada ántes para la mano repartirlo en el brazo, como se ha dicho.

El ancho del brazo visto de frente, tiene; por el nacimiento de los pechos y el mollar, medio rostro; por la parte delgada encima de la sangría, un tercio y la cuarta parte de otro; por la parte mas ancha debajo de la sangría, poco más de medio rostro; por la muñeca, un tercio; la mano por la parte más ancha, medio rostro; la mano si se le dá de largo tercio y medio como se ha aconsejado, se le darán dos partes de longitud al dedo medio y una á la palma hasta la muñeca; y de no hacerlo así, se dá la mitad de la longitud al dedo medio y la otra mitad á la palma hasta la muñeca.

De lado ó de perfil, no es necesario medir su altura, porque es la misma ya explicada; y se con-

tinuará con la anchura del cuerpo, ménos el de la cabeza y cuello, visto de lado; cuyas medidas son las siguientes:

Ancho desde el hoyo de la garganta al principio de la espalda que la corresponde en línea horizontal, es medio rostro y un tercio; por encima del hombro, del pecho á la espalda, poco ménos de un rostro; desde el nacimiento de los pechos á lo más elevado y saliente del perfil de la espalda, una cabeza; por debajo de los pechos al perfil que le corresponde de la espalda, un rostro y medio tercio; por lo mas ceñido de la cintura y fin de los lomos, poco más de un rostro; por más abajo del ombligo á la espalda, ménos de una cabeza; por la parte mas elevada del vientre al contorno de la nalga, cabeza y medio rostro; por encima del empeine ó parte natural, donde acaba el vientre á lo mas saliente del perfil de la nalga, una cabeza y un tercio; por debajo de la nalga á lo mas elevado del principio del muslo, una cabeza ménos la tercera parte de un tercio; por la mitad del muslo, un rostro; por encima de la rodilla al principio de la corva, poco más de media cabeza; por medio de la rodilla, media cabeza; por el fin de la rodilla y principio de la pantorrilla, media cabeza; por el

fin de la pantorrilla, media cabeza; por lo delgado de la caña sobre el tobillo, medio rostro.

El brazo, visto de lado ó de perfil, tiene los mismos largos que visto de frente; y así se explicarán sus anchos, que son los siguientes: por lo alto del hombro, media cabeza; por el nacimiento del mollar, medio rostro y la tercera parte de un tercio; por lo más elevado del mollar, media cabeza; por lo ceñido de la sangría al codo, un tercio y la cuarta parte de otro; por la parte más ancha abajo de la sangría, en la tabla del antebrazo, medio rostro; por la parte mas delgada, que es donde empieza la muñeca, un tercio; por la muñeca y nacimiento de la mano, medio tercio y la tercera parte de otro; por la parte mas ancha de la mano, un tercio. La mano ya quedan esplicadas sus medidas al hacerlo vista de frente.

La mujer vista de espalda ó por su parte posterior, tiene la misma altura que se ha explicado en los casos anteriores; que son once rostros ménos medio tercio: la mitad de su altura en este caso, es desde la parte superior de la superficie del casco de la cabeza hasta la mitad y division de las nalgas; y la otra mitad, desde este punto á la planta del pié. Y como está explicada ya la medida de la ca-

beza y cuello, se seguirán explicando las demás partes del cuerpo en esta posicion. Desde donde empiezan los hombros hasta el fin de las paletillas, tiene de alto una cabeza ménos la tercera parte de un tercio, y de ancho una cabeza y un tercio; desde allí al fin de los lomos poco más abajo de la cintura, una cabeza de alto; el ancho de la cintura es el mismo que en la mujer vista de frente; desde el fin de los lomos á lo alto del perfil de la nalga, medio rostro; tiene toda la nalga de alto, una cabeza y medio tercio; desde el fin de la nalga á la mitad de la corva, que es todo el muslo, dos rostros de largo ménos la tercera parte de un tercio; desde la corva hasta la planta del pié, dos cabezas y la tercera parte de un tercio; incluyendo en esta medida el talon que es de un tercio de alto y de ancho. Todos los demás anchos y largos del cuerpo, brazo y mano, son lo mismo que los de la figura vista de frente.

De la anatomía.

La anatomía, que es la tercera parte que pertenece al dibujo, es la que contiene sitio, verdad y número de músculos y tendones; debe estudiarse en las obras del Doctor Juan Valverde de Hamusco, cuya historia se imprimió en Roma año

de 1556, con figuras dibujadas con gran saber por Gaspar Becerra; y la de Juan de Arfe y Villafañe; y sobre todo, del cadáver.

De la perspectiva.

La cuarta y última parte del dibujo es la perspectiva, á la que los Griegos llamaron ciencia óptica; arte que se extiende y obra en toda la pintura, es divide en tres partes principales: la primera es la diminucion que hacen los tamaños de los cuerpos en diversas distancias; porque segun pretende el pintor que aparezcan apartados de la vista, así los debe mostrar disminuidos en lo pintado: la segunda es aquella que trata de la disminucion de los colores de estos cuerpos, porque todo color en cualquier materia, cuanto más se aparta de la vista, tanto más vá perdiendo de su fuerza y luz, lo blanco parece ménos blanco, lo negro ménos negro, lo rojo ménos encendido, y así los demas colores pierden y amortiguan lo vivo, lo brillante al parecer de nuestra vista, hasta no conocerse de qué color sean las cosas; y en esta conformidad debe representarlas el pintor: la tercera es aquella que disminuye las figuras ó cuerpos, y de sus contornos en varias distancias, porque de lejos no se

conoce en los bultos lo que son, por lo desconformes de sus contornos, y con esta misma confusion deben pintarse, más ó ménos segun la distancia en que se pretenden situar.

Toda la fuerza y perfeccion de la pintura, despues de la práctica y destreza en la mano adquirida del contínuo ejercicio del dibujo, consiste en el gran conocimiento de la perspectiva; porque el intento y fin del pintor es representar y fingir en una superficie plana, por medio de líneas, sombras y colores, todas las formas y figuras visibles y hacerlas parecer con el auxilio del arte, en aquel modo y grandeza que segun su postura, sitio, movimiento y distancia, proporcionadamente aparecen á la vista regulada de un punto, donde necesariamente ha de considerar el ojo que vé el modo de ver la cosa vista. La distancia, el recibimiento de las luces, la proyeccion de las sombras y la impresion de los colores: todas ellas son las partes integrantes y el objeto de la perspectiva, porque el ojo es como punto y centro de la vista, y es el principio de ella, pues el modo de ver se hace mediante la luz en forma de pirámide, formada por los rayos visuales que proceden de la vista, donde está la punta de la pirámide, y por estos rayos visuales las imáge-

nes de las cosas visibles se imprimen en la potencia visiva; la cosa vista y lo que se vé ha de ser cantidad sensible respecto de la superficie del ver.

La distancia entre la vista y lo que se vé, ha de ser proporcionada y conveniente, porque siendo muy distante ó muy próxima, las cosas visibles no pueden ser comprendidas de la vista ni representadas en la pintura: así, la distancia ha de corresponder á la vista con cierta razon y proporcion de ángulos, porque la grandeza de las cosas que vemos, tanto parecen mayor ó menor, cuanto de mayor ó menor ángulo viene á ser comprendida de la vista; y esta grandeza de los ángulos visuales se altera mudándose la distancia, y se viene á variar el aspecto: por esta causa se ha de tener entera noticia de la figura y cantidad que tienen los cuerpos en su propia forma, para saber los que disminuyen, y si acortan á la vista por la distancia y variedad de los ángulos.

El recibimiento de las luces y la impresion de los colores, son entre sí tan conjuntas, que en lo que toca á la vision es imposible separarse; así, de la alteracion de la luz procede la alteracion de los colores, recibiendo en los cuerpos mayor impresion de los colores, aquellas partes que más rectamente

estuvieren opuestas al luminoso: y por el contrario, quedando más oscuras las que más oblícuas estuvieren; y en los intermedios de estos extremos, las impresiones serán tanto más ó ménos intensas, cuanto más ó menos participáren de esta direccion y oblicuidad. Esta misma razon es para la proyeccion de las sombras, porque echando la luz sus rayos por líneas rectas continuadas, bañando de su resplandor la diafanidad del aire, (si no encuentra impedimento de algun cuerpo opaco que se le oponga) dejando en sombra aquellas partes donde no pueden tocar, y circunscribiendo el cuerpo con los mismos rayos, forma la sombra de él, la cual sigue la figura del cuerpo en sombra, en cantidad mayor ó menor, segun la proporcion que el luminoso tuviere con el opaco.

Las luces son de diversas calidades, y así hacen varias impresiones en los colores; porque unas son primeras, otras redundantes, ó son de cuerpos celestes, ó de fuegos artificiales, y así requieren grandísima discreccion en el fingir, y situar la luz, para que los cuerpos descubran sus golpes y sentidos con suavidad y hermosura en la pintura.

Bien se vé cuán maravilloso ingenio y artificio se requiere para concordar y proporcionar tanto

número de cosas y ponerlas con perfeccion, representando en la superficie plana sobre que se pinta, que es la base y seccion de la pirámide visiva regulada de un punto; quedando en ella representadas las imágenes de todas las cosas visibles que pueden ofrecerse.

Las obras importantes que explican con demostraciones y figuras la perspectiva, son las de: Leon Batista, Alberto Durero, Iacome Vignola, Juan Uredeman Frisio, Langlois, etc., y en ellas debe ejercitarse, estudiándolas el pintor.

De los escorzos.

A la perspectiva pertenecen los escorzos; se llama escorzo al relieve que se muestra por arte perspectiva en las cosas dibujadas, segun se oponen á la vista; el Vasari dice: que los escorzos es hacer que las cosas parezcan de mayor cantidad que ellas son; porque siendo á nuestra vista una cosa dibujada en pequeño espacio, y que no tiene altura, ó anchura que muestra, con la gruesura, perfiles, sombras y luces, la hace parecer mayor, y que sale fuera del cuadro.

En esta parte no ha habido jamás ningun pintor igual á Miguel Angel, el cual para ellos hacia pri-

mero modelos formados de barro ó cera, como cosa que guarda firme más tiempo que el modelo vivo, y de ellos sacaba los contornos, luces y sombras, valiéndose de la cuadrícula puesta delante de ellos.

Dolce dice, que los escorzos deben emplearse raras veces; porque los escorzos son entendidos de pocos, y así deleitan á pocos, y á veces á los entendidos cansan más que deleitan; pero cuando están bien ejecutados, engañan la vista del espectador, estimando mucho que aquella parte pequeña tenga toda su grandeza y proporcion.

Leonardo de Vinci dice: Haciendo una figura sola, huye el escorzo, así de las partes como del todo; pero en las historias, princiapalmente en las batallas, usa de ellos en todos los modos que te ocurrieren.

Del colorido y sus partes.

Es el colorido la tercera y última parte de la pintura, y con él es con el que más se declaran y distinguen las cosas naturales y artificiales; y aunque no está sujeto á preceptos infalibles, los grandes artistas han hablado y escrito mucho á cerca de él, para guiar á los demás.

Leonardo de Vinci, dice de los colores así: El blanco es el primero en el órden de los colores simples; el amarillo, el segundo; el verde, el tercero; el azul, el cuarto; el colorado, el quinto; y el negro, el sexto y último; el blanco por la luz, el amarillo por la tierra, el verde por el agua, el azul por el aire, el colorado por el fuego, y el negro por las tinieblas y oscuridad.

El azul y verde son compuestos; porque el azul es compuesto de blanco y negro; y el verde, de azul y amarillo.

Las tres partes en que se ha dividido el colorido, son, hermosura, suavidad y relieve; de la primera dice Leon Batista Alberto: Verdaderamete entre los colores hay una cierta amistad que junta el uno con el otro, le acrecienta más hermosura, porque puesto el rojo en medio del azul y del verde, les añade un nuevo lustre y valor; el color cándido no solamente al pardo ó al cenizoso causa alegría, más casi á todos los colores: los colores oscuros están con dignidad entre los claros, y de la misma manera los claros se colocan bien entre los oscuros.

De la suavidad y sus reglas en el colorido.

La union y suavidad, es la segunda parte, y muy importantísima en la pintura: el Vasari dice muy bien, que la union es una discordancia de colores diversos, juntos y acordados entre sí; como las carnes distintas de los cabellos, y los paños de diferente color separados unos de otros. Así toda clase de pinturas, han de hacerse de tal manera unidos sus colores, que aquellas figuras que en la historia son las principales, estando delante, se conduzcan con colores claros, y los paños de la misma suerte, y las que ván disminuyendo y alejándose, vayan pareciendo poco á poco en el color de la carne, y en las ropas más oscuras; cuidando de poner siempre los colores mas alegres, deleitables y hermosos, en las figuras principales, y que se ostentan enteras y no medias; y las demás que sirven casi siempre como de fondo de ellas, sean coloridas con colores más muertos, para que así realcen y hagan aparecer mas vivas á las que están á su lado; porque los colores pálidos, hacen más alegres á los que tienen junto á sí y de una resplandeciente belleza. Así se deben gastar los colores con tanta union que no se deje un oscuro y un claro desagradable-

mente oscurecido ó realzado, de manera que hagan discordancia desapacible, aun estos desbatimentos, que son sombras cortantes, que hacen las figuras que están delante la una de la otra, pues deben ser unidas las sombras con dulzura. Porque así como los oidos quedan ofendidos de una música que hace estruendo y disonancia, así quedan los ojos ofendidos de los colores muy cargados ó muy crudos, porque siendo muy encendidos ó muy vivos y puros, ofenden el dibujo.

El Dolce, dice: No crea alguno que la fuerza del colorido consiste en la eleccion de hermosos colores y el emplearlos puros, sino que se usen con la regla que dán los rayos del sol en el arco irís, para que la variedad de un color dé gracia al otro, pero fundiéndose uno con otro, porque se acrecienta la hermosura del claro junto á lo oscuro.

Leonardo de Vinci dá las siguientes reglas para el colorido y suavidad: que se pongan en una historia cosas de gran oscuridad, y de gran dulzura de sombras. La principal dificultad del colorido está en la imitacion de las carnes, y consisten en la variedad de tintas, y en la suavidad y morbidez de ellas.

Las figuras de cualquir cuerpo tienen que seguir

la luz, en que se la dispone que esté, si en el campo, se las debe rodear de gran suavidad de luz, no habiéndose descubierto el sol, y si las dá el sol, serán muy oscuras sus sombras respecto de la parte iluminada. Si la figura está dentro de una casa oscura y se la vé desde afuera, se harán muy disfumadas las sombras, y muy suaves principalmente en la parte en que se vé ménos oscuridad de la habitacion.

No debe hacerse el fin de las figuras de algun color diferente del propio del fondo, porque no cause perfiles oscuros entre las figuras y el fondo.

Donde la sombra confina con la luz, se tendrá cuidado donde es más clara que oscura, y donde ella es más ó ménos disfumada respecto de la luz; y cuando se quiere ver qué sombra conviene dar á la carne, se vé poniendo el dedo sobre la parte pintada de claro, y se logra la tinta y su grado, más clara ó más oscura, segun se separa ó acerca el dedo.

Convienen bien entre sí, el verde, colorado, morado, amarillo y azul.

Al Ticiano solo se le debe dar la gloria del perfecto colorir, siendo muy superior al Corregio; tienen sus pinturas la solidez del gran muestro, pas-

toso y tierno como el natural, la luz y las sombras se pierden y disminuyen con aquel modo que lo hace la naturaleza, cuyo estudio y buen criterio le hizo tan sábio pintor.

Del relieve en el colorido.

El relieve es la más importante de las tres partes que constituyen el colorido, porque es la que hace parecer á lo pintado redondo y de bulto, como el mismo natural, y engaña la vista por parecer se sale del cuadro: como lo prueban las obras de Miguel Angel, Caravacho, Domenico Greco y el gran José de Ribera el Españoletto; en muchas de sus pinturas se vé prescindieron de las dos primeras partes del colorido, la hermosura y la suavidad, y buscaron solo el efecto y la fiereza.

Leon Batista Alberto, dice de esta manera: La primera intencion del pintor es hacer que en una superficie plana, se muestren los cuerpos relevados y apartados del plano, todo aquello que más excede á los otros, merece mayor alabanza. Siempre cópiese del natural, y auxiliarse del espejo, mirando á menudo en él la obra que se pinta, y así se conocerán mejor las faltas y errores; pues los defectos de la pintura parecen en el espejo más feos.

Si se representa el suceso al sol, las sombras han de hacerse oscuras y grandes plazas de luz, y en el suelo las sombras son muy determinadas; si en tiempo nublado ha de haber poca diferencia de la luz á las sombras, y ninguna dan los piés en el suelo; si la figura está dentro de una habitacion, se debe cuidar haya gran diferencia de la luz resplandeciente y poderosa; haciendo las sombras oscuras y determinadas, en la pared y en el suelo.

Y Leonardo de Vinci dice: La experiencia hace ver, que todos los cuerpos están rodeados de luz y sombra, pues el pintor tiene que hacer que aquella parte que está iluminada acabe en cosa oscura, y que la parte del cuerpo que está en sombra termine en cosa clara; para que de esta manera tome relieve la figura; para lo cual contribuye no poco el que en los fines ó en los contórnos, se emplee la diminucion de la claridad en el blanco, y de la oscuridad en el color oscuro.

Reglas generales para las figuras en las historias.

Cárlos Vanmander, natural de Harlem en Holanda, en su libro impreso en lengua flamenca año de 1604, dá preceptos generales, de los que los

más importantes son los siguientes para las figuras que entren en una historia.

No debe encaminarse la cabeza á la parte donde inclina el cuerpo, en una figura plantada.

En la figura que trabaja, trabajen sus músculos.

No se ha de cubrir con la ropa la gracia de los contornos del desnudo.

En la figura de rodillas antes junten los piés que las rodillas.

No siga la figura en brazos y piernas un mismo movimiento.

No tengan los movimientos demasiada violencia, porque no parezcan las figuras desgoznadas.

Al brazo que sale á fuera en la figura, le ha de corresponder la pierna del lado contrario, sacándola tambien á fuera.

Piés y piernas en la mujer, estando plantada, no se han de apartar, porque es contra la honestidad.

El demasiado escorzo en una figura, es desgraciado.

No se ha de levantar la cabeza más de cuanto pueda mirar derecha y descansada al cielo.

No vuelva la cabeza más que hasta poner la barba enfrente del sobaco.

No se doble la figura de manera que los hombros bajen del ombligo.

En la figura que vá cargada con algo, la pierna que corresponde al peso se ha de reservar de caminar, de manera que la más descargada ayude libremente á la figura.

En la figura que anda no ha de dejarse más espacio entre ambos piés que el de un pié.

No se le apliquen á la figura de mujer, las fuerzas en el movimiento y accion como al varon, porque sus movimientos son más débiles y suaves; pues generalmente son honestos y recogidos.

Los hombres robustos y fuertes, han de tener lo mismo sus movimientos, y los mancebos, más suaves y más ligeros.

No debe ponerse en las historias medias figuras de hombres ó de animales, en el primer término, ó sea delante, para hacer mayor la historia, si no hay precision de que se vea delante algun campo ó suelo que signifique impedir la vista de toda la figura.

No pidiéndolo la historia no se deben poner muchas figuras sin necesidad, porque estorban las unas á las otras.

Las figuras principales y de mayor autoridad, se deben poner siempre delante, ó en pié ó sentadas.

Cada figura ha de representar el efecto que se

pretende, pues todas las acciones y efectos que ofrece el natural, se ha de procurar dar en las historias que se pinten.

Que alguna figura en particular en su ademan se vea advierte á la que mira al suceso principal, el misterio de la historia.

Estando una figura delante de otra, conviene que los claros de la que está detrás sean más apagados, y menor la fuerza de sus oscuros, para que se aparte bien una de otra.

Cuando en una composicion entran muchas figuras y hácia el fin fueren oscureciéndose, conviene que el fondo tenga la claridad conveniente para desviarse una cosa de otra suavemente y sin crudeza, ni quedar recortadas, imitando en todo los efectos del natural.

El rostro que llora baja las mejillas y declina el perfil de la boca hácia abajo, abierta en arco; los ojos algo cerrados y el nacimiento de las cejas más elevado que el resto, como nos dá el ejemplo la estátua de Laoconte y sus hijos.

Para manifestar la tristeza, sin lágrimas, debe estar la cabeza inclinada sobre el pecho, y la mano sobre el corazon.

La boca del que rie tiene la línea contraria al

anterior, porque levanta los extremos haciendo arco hácia abajo, relevando é hinchando las mejillas, y de los ojos y sus párpados salen pequeñas arrugas que van hácia las orejas.

A la inconsiderada destreza y prontitud de hacer, reprendió Apeles en uno de los confiados que le mostró una pintura, y le encareció el poco tiempo que empleó en ella, diciéndole: «Aunque calláras, tu obra dice cuán presto la has pintado.»

Segun Oracio, sea la pintura semejante á lo natural; acabadísima de cerca, y de léjos de relieve, que se salga del cuadro: y léjos y cerca parezca viva. Porque si una pintura engaña de léjos solo, y otra de léjos y de cerca, esta será mejor que la otra, porque le lleva esta parte tan principal de ventaja. La sentencia general de este filosófo, que no tiene réplica, es: *Ars imitatur naturam*, el arte imita á la naturaleza.

LIBRO III.

De la práctica de la pintura y de todos los modos de ejercitarla.

De los rasguños, dibujos, cartones y de las varias maneras de usarlos.

Cuando á un pintor se le pide una figura, ó historia antigua ó moderna debe procurar enterarse de cómo se ha de pintar y representar, ó por informacion de sábios, ó por leccion de libros: en su idea fabricar un todo, y en papeles con carbon, lápiz ó pluma, hacer los primeros rasguños ó intentos; los movimientos, semblantes y acciones, pertenecientes á la vida de aquella pintura que se les pide: y de tres ó cuatro intentos elige, por su parecer ó por el de hombres doctos, el que debe seguir, y este se pone en limpio bien estudiado del natural con lápiz negro, como hacia Becerra á imitacion de Miguel Angel, ya con negro y rojo, como hacia Federico Zucaro; ya de aguadas suaves en papel blanco, como hacian Polidoro y Rafael de Urbino; ya de aguada y realce sobre papel teñido de cualquier color, que sirve de media tinta al blan-

co con que se realza, que es albayalde molido con agua y un poco de goma.

Vasari dice: Usan muchos maestros ántes de hacer las historias en el carton, hacer un modelo de barro ó de cera sobre una tabla y plantar sobre ella todas las figuras así hechas de bulto, para ver bien los batimentos de las sombras, que de una luz á propósito se causan, y de aquí retratan el todo de la historia y las sombras que hieren de una en otra figura; y por este medio alcanzan más perfeccion, fuerza y relieve sus obras. En los cartones se ve la buena eleccion y juicio de la obra toda junta, y se ajusta y se borra hasta estar bien; lo cual en la obra no se puede hacer; por esto hay pintores que para las obras al óleo huyen de hacer cartones del mismo tamaño, mas para las obras á fresco no se puede huir; así de los dibujos pequeños se copien los cartones grandes poniéndoles la cuadrícula.

Leon Batista Alberto dice en sus comentarios: Cuando se nos ofrece pintar una historia, lo primero que haremos es pensar profundamente con qué órden y con qué modo haremos la composicion de ella, para que sea perfecta; y haciendo rasguños, é intentos en papeles, examinaremos toda la historia y cualquiera parte de ella: pidiendo consejo á

nuestros amigos, procurando que todas las cosas estén pensadas y miradas de manera, que en nuestra obra no se halle cosa alguna que no la sepamos muy bien, y sea muy conforme y á propósito á la parte donde se hubiere de colocar nuestro cuadro.

Zucaro, Antonio Mohedano y Dominico Greco, hacian modelos de cera y barro, para imitar en sus pinturas y dibujos pequeños, y en los cartones grandes para las pinturas al óleo, dibujaban los desnudos, manos y piés por el natural y los paños por el manequí; y muchas cabezas coloridas á óleo del natural, para copiarlas en sus obras. El Greco tenia los originales de todo cuanto habia pintado en su vida, pintados á óleo en lienzos pequeños, ó sean los bocetos.

Pero el manequí vestido no le dá mucha vida á la figura, porque es cosa muerta, si bien para aguardar mucho es más al propósito que el natural; así es que Miguel Angelo Caravacho, José de Ribera y Velazquez, se atienen para todo al natural, no sólo para las cabezas, desnudos, manos y piés, sino tambien para los paños, telas y trages: y por esto se ve la diferencia que hacen estos pintores de los demás, por tener siempre delante el natural.

De la pintura á temple, su antigeüdad y cómo se ha de ejecutar.

Mucha veneracion y respeto se debe á la pintura á temple, por haber nacido con el mismo Arte, y ser la primera que se usó en el mundo y en la que los famosos artistas antiguos hicieron tantas maravillas como refieren los autores Dioscorides y Plinio; y claramente dicen que pintaban con sandier (color parecido al azarcon) y bañándolo ó velándolo despues con purpuriso mezclado con templa de huevo, hacia aquella alegría del Minio; ó si querian hacer color de púrpura, pintaban con azul y encima bañaban con purpuriso templado con huevo. Purpuriso era color que imitaba nuestro carmin: y se pintaba sobre tablas aparejadas y con tan delicada manera que no hay iluminaciones (miniaturas) que lleguen á ellas.

El temple requiere resolucion y saber dibujar bien y con facilidad, porque no se puede quitar y poner fácilmente, porque lo que se yerra no tiene enmienda.

Los colores se muelen con agua, y se ponen en cazuelas ó vasijas, para que no se sequen se cubren de agua limpia; el blanco es yeso muerto, no

de muchos dias; el negro de carbon molido, ocres claro y oscuro, amarillos de lalde, azules con añil y blanco, ó oscurecido con el mismo añil, ó con orchilla echada en agua, y los azules cenizas ó medio finos; los colorados, bermellon, azarcon, almagra y carmin; la templa del engrudo con que se deslien estos colores, es cola ó engrudo hecho de retales de cabretilla con agua, cocido y colado, cuidando no esté ni muy fuerte ni muy débil; con esta templa se dá primero al lienzo ó pared, en que se ha de pintar, y se mezcla con los colores, que para gastarlos siempre tiene que haber lumbre á mano para poder calentarlos cuando se hielan sobre todo en el invierno.

Si la pared sobre que se ha de pintar á temple es antigua y no está limpia, se mezcla con la templa del engrudo una poca de hiel de vaca, ó unos dientes de ajos molidos con agua, que es contra la grasa de la pared; tambien se puede dar encima una mano de yeso grueso cernido con cedazo muy delgado, y á los lienzos sobre que ha de pintarse si son gruesos debe darse lo mismo.

Las tablas las preparaban los antiguos, despues de encañamadas por las juntas, las ponian un lienzo delgado pegado encima con cola más fuerte, y

las aparejaban con yeso grueso y mate; despues de muy bien lijadas ya podian pintar en ellas á temple; dibujando y perfilando sobre el blanco y luego metiendo los colores limpiamente, en las carnes y en las ropas, con toda variedad, y luego oscurecian con sus medias tintas en seco, á la manera de las aguadas, y despues iban poniendo los oscuros más fuertes, hasta la conclusion. Esto era lo más usado y como se hacia en seco en pared, en lienzos y sobre tablas.

Vasari dice de la pintura á temple. Desde antes del Cimabue y despues acá se ven obras labradas de Griegos sobre tablas á temple, y algunas en pared, las cuales usaron estos maestros de la antiguedad, temiendo que no se abriesen por las juntas las tablas, cubrirlas con cola fuerte y un lienzo de lino y sobre él enyesaban para pintar encima, y templaban los colores con la yema de huevo, y clara y yema batida y dentro un ramo de higuera, para que la leche de él se mezclase con las demás, y con esta templa hacian sus obras; usaban de colores de minas, parte artificiales hechos por alquimistas, y parte de los que se hallaban en las aberturas de la tierra; no usaban del blanco de la cal por ser fuerte. A esta manera de pintar llama-

ban colorir á temple, solo los azules templaban con cola de guantes, porque lo amarillo del huevo los hacia parecer verdes, y la cola los mantiene en su color, y lo mismo hace la goma: y sobre las tablas enyesadas, ó no, y sobre la pared seca, daban una ó dos manos de cola caliente, y luego con sus colores templados como se ha dicho, terminaban sus gloriosas obras, mantenidas centenares de años con gran frescura y belleza, buen ejemplo son las tablas del Gioto lo bien conservadas que estan.

Hay un segundo modo de temple que es la pintura al aguazo, que usan Italianos y Flamencos, la cual aprendió Céspedes, y dice ser así: Que teniendo la templa del engrudo de retazos de badana ó de guantes cocidos, como para yeso mate, y los colores molidos al agua, habiendo hecho la experiencia de probar el color ya templado en el lienzo, y aguardando á que se enjugue ó seque para que no salgan los colores muy oscuros ó muy claros, sino como se desea, porque en todos los modos de pintura á temple se ha de hacer esta prueba queriendo oscurecer con las primeras y segundas tintas y dar relieve á la pintura, se vale el pintor del medio de ir humedeciendo el lienzo por detrás en

la parte que vá haciendo, mandando que una persona le vaya bañando con agua la parte que quiere acabar, y así va uniendo entre sí fácil y dulcemente cualquier género de pintura, sean celajes, paisajes, ropas ó carnes; particularmente es aventajado este modo cuando lo que se pinta es de blanco y negro, ó de color de bronce, que es á claro oscuro. De manera que habiendo en fresco realzado y oscurecido, puede despues de seco, si se quiere volver á oscurecer y dar más vigor y realce á la pintura. Pero esta pintura no puede usarse sobre tablas ni paredes. Los colores son los mismos dichos en el primer modo de pintar á temple, y solo se añade el verde montaña, tierra verde, y verde granillo, que pueden usarse en toda clase de pintura á temple.

Tercer modo de pintar á temple. El lienzo en que se ha de pintar ha de estar bien estirado en su bastidor, darle dos ó tres manos de cola de retal, ni fuerte ni débil, de manera que los poros del lienzo se cubran y pasarle la piedra pómez despues de seco, si está áspero ó es grueso el lienzo: despues se dibuja en él lo que se debe ántes tenerse estudiado en papeles y cartones hechos expresamente para esta obra, empleando para este dibujo

carbones suaves de mimbres; una vez dibujado, se aseguran estos perfiles con una tinta neutra compuesta de carmin y negro, y sacudido el polvo del carbon despues, se empezarán á meter los colores en esta forma.

Templar un huevo entero, clara y yema, con media cazuela regular de agua, y echar dentro una hoja de higuera, y con un pàlo batirlo hasta que levante cantidad de espuma; y con esta templa se pueden mezclar y desleir todos los colores, que ya han de estar molidos con agua solo: ahorrándose con esta templa la molestia de calentar los colores el dia que se pinta con cola, y es pesada y estorbosa en tiempo de invierno.

Lo primero que se debe pintar siempre, y por donde debe empezarse, es por los cielos, los paisajes, y campos y fondos, de las figuras ó historias; advirtiendo que haya suficientes cantidades de colores templados, pues más vale que sobren, porque sino alcanzan despues es casi imposible de imitar el color que falta, y ajustar la tinta.

Templadas las tintas de sus claros, oscuros y medias tintas, hechas y puestas en vasijas, se vá á un mismo tiempo dando el claro, las medias tintas y oscuros, todo en fresco y sin dejar que se seque,

una, dos y tres veces, hasta lograr la suavidad, hermosura; y despues de seco con los mismos colores, se vuelve á repasar, oscurecer y dar vigor donde sea necesario.

En las carnes, que es lo más difícil, y debe hacer sobrada cantidad de las tintas de encarnacion más clara y hermosa, ó tostada que pretende hacerse, y con esta y negro de carbon y sombra de Italia, ó con colores semejantes, han de hacerse las sombras, ó claras ó oscuras, sus frescores ó partes más rojas, con bermellon y carmin, y el color de carne como se vea que conviene, pues tambien se emplea el almazarron, que es admirable para sombras y para todo, y se les añade un poco de ocre claro. Pero ántes de todo ha de prepararse las carnes de un sólo color, sobre el cual, por ser muy suelto, se ven las líneas del dibujo; siendo este procedimiento muy bueno para los paños, porque sobre aquel color propio cubre mejor lo que se vá pintando en fresco.

Es de advertir que los colores que están templados, y que han de servir al dia siguiente, será bueno echar fuera la templa de huevo, y en su lugar echar agua clara; porque vaciándola, al otro dia se pueda templar, aunque algo más floja con el

huevo, que de ordinario se fortalece y corrompe pasando algun tiempo.

Las brochas, trinchetas y pinceles, que se usan en el temple, son de sedas como las escobillas de que se hacen grandes y pequeños, y se usa de pincel de punta para pintar ojos, bocas y cosas muy sutiles y pequeñas; pues los más ásperos son más al propósito para la pintura sobre lienzos y los más blandos para sobre tablas y sobre las paredes, para donde se servirá de los pinceles de pelo de cabra, de pege ó de meloncillo, y algunos de punta: para cosas pequeñas se ponen los colores en la paleta, que ha de ser grande, y si hay necesidad, puede emplearse el tiento.

Tambien puede ofrecerse tener que pintar sobre raso ó tafetan, y lo primero que debe procurarse es que la tela de seda sea blanca y ponerla estirada en su bastidor, luego se pone á cocer en agua un poco de alumbre, y cuando esté deshecho y ya frio, con un pañito limpio bañar la tela, y despues de seco, se perfila el dibujo, que se tiene estudiado y dispuesto, ó estarcirlo con tinta, dándole sus aguadas con colores templados con agua de goma, algo débil; pero han de ser las que no tienen cuerpo, tales como el azafran para los ama-

rillos, con unas gotas de aguardiente, para el azul, el añil ú orquilla, por colorados, carmin, por verdes, granillo, sombra de Italia, y ancorca; y estas aguadas sirven por ambas partes, y los amarillos que se obtienen así parecen de oro.

De la iluminacion y estofado.

Si la iluminacion es pintura á temple, y esta es semejante á la iluminacion, serán ambas de igual principio y orígen. Se emplea sobre papel vitela, pergamino y pieles; unos emplean la cola de pege, otros la miel, y los más emplean la goma y agua, como templas con las que se han de mezclar los colores. La goma ha de ser Arábiga muy pura y muy blanca, se cubre de agua clara, y dos dias despues se cuela por un lienzo espeso, y se pone en dos frascos, en uno fuerte y corriente, y en el otro más delgada, lo bastante para que se pueda hacer y templar con ella, y los colores salgan sin fortaleza en la vitela ó papel; la más fuerte sirve para moler con ella algunos colores que tengan necesidad de purificarse: los colores han de ser los mejores, más finos y subidos de tono.

En el modo de pintar las carnes hay dos medios diferentes: unos emplean ó dejan el claro del per-

gamino ó vitela, y con medias tintas convenientes y suaves, manchan las sombras y frescos de las carnes dulcemente, y luego acabando y fortaleciendo con puntos muy sutiles, hasta lograr la fuerza que quieren; y lo mismo hacen con las ropas cuando les conviene. Otros, siguiendo el modo del temple antiguo, pintan las carnes y los ropajes con sus colores naturales, haciendo variedad de carnes, que oscurecen y realzan, cubriendo la vitela con colores delgados ó de poco cuerpo, y las sombras unidas y sin emplear nada de puntos, sino á pasta de color. El caballero Julio Clovio Romano, ha sido el mejor iluminador que se ha conocido, el cual aprovechaba en las carnes el color de la vitela; pero sin emplear el sistema de puntos ni plumeadas; y sí unidas las tintas muy dulcemente.

Se dibujará sobre el papel ó vitela con un plomo delgado, y luego se pintan los celages y fondos ántes de empezar las figuras, siguiendo el mismo sistema del primer modo de pintar á temple, ya explicado. A esta clase de pintura es anejo el uso del oro y plata molido, que debe molerse del modo siguiente:

El oro que se ha de moler para la iluminacion ha de ser mandado hacer sin mezcla de yeso, y de

lo más puro que pueda ser, y echando en agua la cantidad de goma Arábiga bastante, de la más limpia y blanca; se aguarda á que quede tan espesa como miel suelta y líquida; esta se ha de colar por un lienzo delgado: la losa ha de estar limpia con arena ó polvo de ladrillo; se echa la cantidad de goma que se puede moler y rodear en ella á placer, y el oro poco á poco, á dos, á cuatro, á seis panes, y todo se vá revolviendo con la moleta y la goma; y estando deshechos los panes de oro é incorporados en la goma, se echará á doscientos panes de oro poco ménos de un cuarto de onza de solimán crudo, moliéndolo todo mucho; se conocerá que está molido cuando llegando una gota de agua á la moleta, y que no se lleva el oro tras sí, sino que queda pegado á la moleta. Una vez bien molido se colocará en una taza de vidrio ó vidriada, y se mueve con una brochita de seda que esté muy limpia hasta que se incorpore uno con otro; luego se cubre con agua limpia y se mueve con la brochita, se tapa y se deja aposar durante doce horas, despues se vácia el agua que tiene y se le añade otra limpia y se lo vuelve á mover otra vez, y se vuelve á esperar otro tanto tiempo á que se apose: y así se continúa tantas veces cuantas sean necesarias

hasta que el agua quede tan clara como se echó. Luego se cuela con un lienzo espeso y limpio, quedando en la concha ó vasija de donde se ha de gastar; cuando se ha de gastar, se mezcla con unas gotas de agua clara, si ha de ponerse sobre otro color; pero si se emplea sobre la vitela solo, se dará debajo con agua de goma con la que se iluminará y un poquito de azafrán. La plata se obtiene practicando de la misma manera, sólo que no se le pone el solimán.

Los pintores de la atigüedad inventaron adornar las figuras de relieve y la arquitectura de los retablos dorados de oro bruñido, á lo que llamaron Estofado; en el cual fueron introduciendo los grutescos. Se atribuye el que se volviese á usar esta pintura, á que Juan de Udine, y Rafael de Urbino, entraron en los subterráneos del palacio de Tito, y encontraron algunos trozos de esta clase de pintura, quedando admirados de su extrañeza, hermosura y de que el tiempo no hubiese sido bastante para quitarle el lustre ni la viveza de los colores. Juan de Udine, empezó á contrahacerlos, probando varias maneras de cal, estuco y colores, hasta que logró hacer cosas excelentes en este género de pintura, y por haberla hallado en aquellas grutas la

llamaron grutesco, aunque más propio fuera llamarla Egipcia, de donde la importaron los Romanos.

Introducida esta pintura en España, se adornó con ella los retablos, frisos, pilastras, recuadros, revistiendo todas las figuras de bulto y sus ropages, y todo á punta de pincel, sin la imitacion del natural; pues tanto se aficcionaron á los grutescos, cuya práctica es la siguiente:

Los colores han de ser tan escogidos como los que se usan para iluminar y molidos al agua, usando la yema de huevo fresco, con medio cascaron de agua clara y batida hasta que levante espuma, y con esta templa se han de mezclar los colores para el estofado sobre oro bruñido, imprimando con albayalde todo lo que se ha de colorir; sean grutescos sobre el oro, ó ropas metidas de varios colores, solo que en los azules no sea tan fuerte de huevo como en el carmin, bermellon, ocre y otros colores de poco cuerpo; y cuando la templa de huevo tenga de hecha más de un dia, se le añadirán unas gotas de vinagre, para que no se corrompa. Si se tiene que hacer algun follaje, con patron, para guardar la igualdad de las mitades, despues de estarcido sobre el oro, se perfila con carmin, y

se imprima despues de seco con blanco, porque sobre él se descubren los perfiles del dibujo, y así se podrán meter los colores con limpieza.

De la pintura á fresco y de su antigüedad.

Plinio refiere de tres pinturas en la ciudad de Ardea, que faltándolas el techo habian durado muchos años, y que en Lanuvio, cerca de Roma pasaba lo mismo; de suerte que siendo pintadas en la pared y expuestas al aire libre, y teniendo gran antigüedad, conservaban toda su hermosura de color.

De todos los modos que los pintores usan, el pintar en pared á fresco, es el más magistral, y el de mayor destreza y expedicion; consiste en pintar en un dia y de una vez, lo que de las otras maneras dura mucho y se puede retocar; por esto requiere gran certeza y resolucion, pues sus faltas no son remediables, sino se vuelve á desencalar y derribar lo hecho. Es la pintura más varonil y más eterna, y así á los que la ejercitan bien, se les debe mayor reverencia y estima, como á mayores maestros.

La pared, ó muro, ha de estar muy seco, fuerte y libre de toda humedad, y la cal con que se ha de

encalar para pintar encima ha de ser muy muerta, habiéndola tenido en agua dulce más de dos años y mezclada con arena muy delgada, mezcladas á partes iguales; se encala en el muro cada dia el trozo que se calcula poder pintar en un dia, pues ha de estar siempre fresca la cal.

Los colores han de ser tierras naturales, el blanco es de cal de Marchena ó de Portugal, porque es la más blanca y de mucho cuerpo, se ha de tener muerta en una tinaja con agua dulce, donde ha de estar muchos dias, y hecha en pellas se conserva muchos años; esta se muele con agua dulce y en un puchero se cubre con la misma agua, y sirve en lugar de albayalde, mezclada con los demás colores. El ocre claro y oscuro, ha de tener mucho cuerpo, como son los de Flandes y de Portugal; el claro mezclado con la cal sirve en vez de genuli para los amarillos; la almagra ó tierra roja de Levante suple por el bermellon, en las carnes y en las ropas; y el albines, el carmin que se usa en este género de pintura, del que se hacen los rosados y morados, mezclado con el esmalte ó azul de vidrio, que es el color más dificultoso de gastar, y lo primero que se ha de acabar pintando, porque abrasa la cal; se usa así: para hacer el azul claro, se le

mezcla con la leche que hace el agua de la cal molida, meneándola hasta estar regularmente turbia, y la medias tintas, y las de oscuro, de la misma manera preparadas; de querer dar un oscuro con el esmalte puro retocando al dia siguiente de pintado un azul, se tiene que emplear el huevo batido con agua y una hoja de higuera, ó con la leche de cabra. Lo mismo se hace con el verde de tierra y el de montaña; el verdacho recibe mejor la cal en fresco y se aclara con ella cuanto se quiere, y se oscurece con el negro. La sombra es la de Italia, y el negro el de carbon.

Hay que advertir, que estas mezclas y tintas así templadas, deben calcularse cuánto han de aclarar con la cal despues de seca la pintura; por lo mismo deben hacerse las tintas en cantidad que siempre sobre, para proseguir la pintura que ha de ser de un color, porque apenas se puede ajustar despues.

La preparacion que se suele hacer ántes de empezar á pintar, acabada de encalar la pared, es bañarla con una brocha grande con agua clara para que se cierren algunas grietas que suele hacer el encalado; ántes de dibujar lo que se ha de pintar ó de estarcir el patron que se ha hecho al efecto, que es

lo más seguro; teniendo algunos delante dibujos muy estudiados del natural y cabezas pintadas al óleo tomadas del natural. Despues de dibujado ó estarcido, se le dá un baño con la cal molida y un poco de almagra, como color de carne claro; ménos en los parages en que ha de haber azul ó verde, que allí se puede usar de cal sola: despues se meten los varios colores haciendo las templas sueltas, porque encima de estas primeras tintas se ván empleando bien las segundas tintas, como quien dá aguadas.

En cuanto á retocar á temple despues de seca la pared, como hizo Peregrin en el Escorial, y otros varios, es convertir en bosquejo lo pintado á fresco cuando se acaba á temple; y los colores del retoque unos aclaran despues y otros oscurecen.

Los pinceles que se emplean, han de ser de sedas de escobillas, largos y con punta, así los grandes como los pequeños; porque no los destruya la cal y las brochas de la misma manera, usando de los comunes.

De la pintura encáustica.

Los antiguos Griegos y Romanos usaron una clase de pintura llamada á la encáustica, la cual se

hacia con ceras mezcladas con colores de cualquiera clase, principalmente de los finos, á que llama Plinio Floridas; esta no usaron en las paredes, sino sólo en las Galeras y Naves, porque cualquiera otra clase de pintura la quitara y lavara el agua, y mucho más la salada: estas mezclas de colores y pinturas, se hacian con cera y al fuego.

De la pintura al óleo y de su inventor.

La invencion ó secreto, que ni Griegos ni Romanos pudieron alcanzar en la pintura la halló en Flandes Juan Van-Eyek, ó Juan de la Encina, ó Juan de Bruxas, como otros le llaman, el cual era natural de la ciudad de Mastric; su hermano mayor, Huberto, tambien pintor, y ambos hijos de pintor, nació en 1366. El Juan era muy estudioso químico, para lograr con experiencias buenos colores, y con las destilaciones halló distintos barnices, hechos de aceites, con los que daba lustre á sus pinturas á temple; y con la hermosura que resultaban por el barniz, eran sus pinturas muy pretendidas de todos. Tratando de obtener un barniz que fuese secante y pronto, encontró por fin el aceite de linaza y el de nueces, como los más secantes de todos, y cociendo estos con otras cosas, hizo el me-

jor barniz que hasta entónces se habia hecho: despues ensayó á mezclarlos con los colores y molerlos con estos aceites, y vió que así se dejaban mezclar y unir muy bien, y se secaban de manera que podian resistir al agua, obteniendo más vivos los colores y quedando con lustre que no era necesario barnizarlos. Este descubrimiento lo hizo el año de 1410.

Antonio de Mesina, pintor italiano, deseoso de aprender esta clase de pintura á óleo, marchó á la ciudad de Bruxas á comunicarse con el inventor, el que se lo enseñó, y este fué el primero que introdujo en Italia este nuevo modo de pintar.

No fué tan avaro Juan de Bruxas del maravilloso secreto de pintar al óleo, que no lo comunicase en vida, primero á su discípulo Rugero de Bruxas, y á este siguió otro discípulo. Establecido en Venecia Antonio de Mesina, enseñó este modo de pintar á Domenico, á Andrea del Castaño, luego Pedro Perugino, Leonardo de Vinci y Rafael de Urbino, que elevaron á la sublimidad el arte de la pintura.

Del modo de pintar al óleo, en pared, tabla, lienzo y planchas, y de los aceites.

Para pintar sobre la pared al óleo; lo primero es que no tenga humedad, y seco de muchos dias el encalado, sin hoyos ni aberturas, entónces se le dá una mano de cola de retal de guantes, caliente, mezclada con una poca hiel de baca, ó unos granos de ajos molidos, y despues de seca se plastece con yeso grueso muy cernido todos los hoyos y grietas que tenga; despues se pasa la lija, y luego se le dá otra mano del mismo yeso cernido, templado con cola caliente y con una brocha se vá dando un baño á toda la parte que se ha de pintar; una vez embebido en la pared y bien seco, que en verano bastan cuatro dias y en invierno doce, se le dará una mano de imprimacion, que es, albayalde molido con aceite de linaza y un poco de azarcon por secante y sombra de Italia, de modo que no quede muy oscura; debe darse un poco líquida y con brocha plana y nada áspera; despues de seca, puede darse otra segunda mano con más cuerpo de color y ménos aceite, y estando bien seca y apomazada se podrá pintar en ella.

Las tablas han de ser de cedro, y encañamadas

por detrás las junturas, se le dá una templa de retal de guantes con ajos y yeso grueso vivo y cernido, y con esto se le dán tres ó cuatro manos, aguardando á que se seque cada una, y plasteciendo los hoyos; se templa el mate no muy fuerte, con que se le dán otras cinco ó seis manos, de manera que tenga cuerpo; y despues de bien seco, se lija y rae muy bien con un cuchillo agudo y de dos filos, hasta que quede como una lámina tersa, y con albayalde y sombra de Italia se hace un color no muy oscuro y con aceite de linaza se muele y se dá esta imprimacion con una brocha grande y plana y blanda á todo el tablero siempre hácia el mismo lado y muy igual: despues de seco se le frota con un papel, y ya se puede dibujar y pintar.

La invencion de pintar á óleo sobre lienzo, fué muy útil, por el riesgo que tienen de abrirse las tablas, y por la ligereza y comodidad de poderse llevar la pintura á cualquier país, aunque sean muy grandes lienzos, por poderlos arrollar. La esperiencia ha enseñado que todo aparejo bien sea de harina, de yeso ó de ceniza, se humedece y pudre con el tiempo el mismo lienzo, y salta á costras lo que se pinta; y así lo más seguro es estirar el lienzo bien, quitarle las hilachas y apomazarle, luego

darle un par de manos de cola de guantes, débil y helada, con un cuchillo se dá para tapar los poros de la tela, despues se le pasa la piedra pómez cuando está seco, y en seguida se la dá al imprimacion molidos los colores con aceite de linaza, con un cuchillo llevándolo de filo sobre la tela para que deje el color por igual, despues de seca se le pasa la piedra pómez, y si se quiere puede tambien dársele otra segunda mano de la misma manera, con lo cual queda mucho más cubierta y seca, se le apomaza y ya se puede empezar á dibujar y pintar. En Madrid emplearon con preferencia el almazarron molido con aceite de linaza para imprimar las telas; y en Sevilla estimaban mucho la imprimade barro molido en polvo y con aceite de linaza, y tambien solian añadir á este barro un poco de albayalde.

Las planchas de cobre ó sean las láminas y las piedras, una vez lisas y limpias, se impriman con albayalde, sombra y aceite de linaza, dándolas una sola mano de este color y muy delgada, la cual se dá y extiende con los dedos y nunca con brocha; á las piedras y pizarras debe dárselas dos manos de imprimacion al óleo.

Los colores, ántes deben molerse primero con

agua, y luego con aceite de linaza ó con aceite de nueces.

Despues de dibujado con carbon y yeso blanco lo que se ha de pintar, bien copiado del carton que se ha estudiado, ó directamente del natural unos bosquejan con solo blanco y negro, otros con blanco y carmin, mezclado con sombra de Italia, que lo emplean los que quieren variar ó apartarse de los dibujos; pero el mejor bosquejo es con todos los colores y copiar del natural, que algunos lo acaban tanto que queda pintado de primera, y otros lo manchan con precision y lo dejan algo confuso, para despues segundar por el natural; y siempre se puede retocar, y así se hace, porque esta es la ventaja de la pintura al óleo, como hacia Ticiano: otros acaban mucho el bosquejo, y luego al acabar el cuadro dan borrones, queriendo mostrar que pintan con más destreza y facilidad que los demas, y les ha costado mucho trabajo, así sucede en las pinturas de Domenico Greco, que daba toques y retoques, para dejar los colores distintos y desunidos.

Siempre que se vá á empezar á segundar un cuadro cuyo bosquejo está seco, debe lavárselo con una esponja y agua y enjugarlo bien.

Hay colores que tardan en secarse, los negros, el

carmin, las sienas, asfalto, el amarillo oropimente, etc., y hay que emplearlos con secante, que algunos lo hacen con aceite de linaza y azarcon en polvo y bien revuelto dentro de una botella de cristal y puesto al sol durante muchos dias; otros ponen por algunos dias al sol de verano un frasco con aceite de linaza y caparrosa en polvo, y bien mezclados ambos: tambien es muy buen secante el de litargirio, que es aceite de linaza cocido con una poca de almartaga en polvo, el cual se mezcla muy bien estando cocido el aceite y apartado del fuego; se conoce que el aceite está cocido echándole un pedazo de pan y saliendo tostado.

Con aceite de nueces debe molerse los blancos, y azules, por la amarillez que les daria el aceite de linaza; pero esta amarillez del aceite de linaza se le quita y puede molerse con él los blancos y azules; haciendo de este modo: se toma una redoma de vidrio, y á una libra de aceite de linaza limpio y claro, se le echan tres onzas de agua-ardiente fina, que llaman de cabeza, y dos onzas de espliego en grano, y puesto al sol fuerte, durante quince dias, meneándolo dos veces cada dia, al cabo de los cuales se cuela y se echa en otro frasco, y se obtiene así claro y purificado.

De las encarnaciones de polimento, de mate, y de los barnices.

Las encarnaciones de polimento á óleo, que despues de los pintores antiguos se fueron continuando, se hacen así. Si los rostros y lo demás en la madera está labrado toscamente, ó en la pasta, se apareja primero con su agua cola y luego con sus dos ó tres manos de yeso grueso muy bien cernido, se plastece y apareja, y se le dan otras dos ó tres de yeso mate, despues se lija muy bien y últimamente se le dá una mano ó dos de albayalde molido al agua con cola de guantes no muy fuerte, limpia y colada; de manera que quede lustroso, y aquella mano sirve de imprimacion, y sobre ella y estando seca, se encarna de polimento, con los colores molidos con aceite graso.

El aceite graso, se hace, poniendo una cantidad de aceite de linaza en una olla con unos ajos mondados y una miga de pan con un poco de azarcon en polvo, se le dá un hervor hasta que el pan y los ajos se tuesten; se cuela despues de frio. En verano se hace de este modo, se pone en una botella aceite de linaza, albayalde y azarcon en polvo, teniéndolo veinte dias al sol fuerte, y meneándolo cada dia, y

despues colado y puesto en otro frasco, se obtiene muy bueno.

Acostumbraron algunos dorar de oro mate los cabellos de las imágenes y de los niños, y oscurecerlos despues con la sombra de Italia y á óleo.

Hay varios barnices que se hacen de la manera siguiente: media libra de aceite de linaza puesto á cocer en una olla vidriada, sobre brasas de carbon bien encendidas, se le echan tres cabezas de ajos mondados que cuezan con él, y en estando dorados se sacan fuera, y se le echan cuatro onzas de goma de enebro en polvo, ó sea la sandaraca, y cueza hasta que con el cuchillo se vea tiene bastante cuerpo.

Otro barniz se hace con goma almáciga molida en polvo y pasada por un cedazo, y cubierta de aceite de nueces y puesto en una olla al fuego manso, y moviéndolo hasta que esté deshecha, que entónces se quita del fuego y se le echa un poco de aceite de espliego.

Otro barniz muy bueno sobre tablas es el siguiente: dos onzas de sandaraca en polvo muy fino y dos onzas de aguardiente de siete coceduras, y media onza de aceite de espliego, todo dentro de una vasija puesta á fuego lento hasta que se mezcla todo bien.

Otro barniz para cuadros, y que es muy bueno es el siguiente: dos onzas de aceite de linaza, dos onzas de goma de pino, y una onza de aceite de sapo, todo deshecho al fuego manso.

Otro barniz bueno, se hace de esta manera: Una onza de Menjuí y dos onzas de agua ardiente de siete coceduras, se incorporan á fuego lento, y estando caliente se le echa media onza de trementina de veta blanca.

Y finalmente otro barniz que se compone de una onza de aguarrás, otra onza de trementina de veta de Francia y muy clara, está puesta en un vasito al calor de la lumbre mansa hasta que se deshaga, que entónces se aparta de la lumbre y se le echa el aguarrás y se mueve bien con un palito limpio, hasta que se incorpore todo bien, el cual se conserva líquido y bueno todo lo más un mes, y es lo mejor hacerlo fresco para cada cuadro.

Del dorado bruñido y mate, sobre varias materias.

Segun es el clima de la ciudad en que se habita, ó la estacion del año, así conviene hacer los engrudos más fuertes cuanto más frio hace, añadiendo al retazo de piel el de pergamino, tres cabezas de

ajos machacados muy bien, y todo esto bien caliente sirve para bañar muy bien las piezas en las maderas por los nudos y demás para que se penetre de este aparejo, al que se le puede echar un poco de yeso grueso cernido; el yeso grueso conviene que sea vivo y fresco y muy cernido, y con buena templa caliente se le deja reposar hasta ver si crece, que es la señal de estar el yeso vivo, y de no crecer, es que está muerto, y estando seco el aparejo, se le da con brocha la primer mano caliente y no muy espesa, tapando los hoyos, y en secándose se dan cuatro ó cinco manos de grueso de este aparejo, que despues de seco se le pasa la lija. Con la misma cola y templa del yeso grueso se dá el mate templado de una vez, y caliente que permita correr la brocha que ha de ser suave y blanda, y se dan hasta seis manos de este yeso mate sin aguardar á que esté muy seca cada una de ellas, y despues de seco se lija muy bien. Con una brocha ó pincel blando se irá mojando con agua la cantidad que bastáre, y se irá dorando limpiamente, ayudándose del vaho, de algodon ó coleta de conejo, para dejar bien asentado el oro cuyos panes se han puesto en la paleta almohadillada; advirtiendo que al mojar se recorte con el agua

ajustada al oro, y que no suba por encima de él; en verano lo que se dora por la mañana y ha de ser bruñido, se bruñe por la tarde con el bruñidor, que es una uña de piedra que se emplea frotando, y si el tiempo es húmedo ó lluvioso se ha de esperar al otro dia ó hasta que esté seco.

Del modo con que han de pintarse los asuntos sagrados.

Segun Molano: Primero que me atreva á tratar de las imágenes santas seguiré por maestro el Sínodo Tridentino que dice así: Si alguna vez aconteciere pintarse historias sagradas, siendo esto provechoso al pueblo, se le advierta, que no se puede por ellas representar al vivo la Divinidad, de la suerte que se mira con los ojos corporales, ni se puede vivamente retratar en la pintura.

Pintura de la Santísima Trinidad.

El triángulo formado de tres líneas iguales, que se pone por diadema en la cabeza de Dios Padre (á diferencia de las tres potencias radiadas de Cristo) es el Símbolo de la Santísima Trinidad.

En la Sagrada Escritura está como se ha de pintar á Su Majestad, así debe representarse la Santí-

sima Trinidad, al Padre eterno en figura de un grave y hermoso anciano, con cabello largo y venerable barba, y ambas blanquísimos, sentado con gran majestad, como se apareció al profeta Daniel, con alba y manto de brocado, ó túnica azul claro y manto morado carminoso; á su mano derecha sentado Cristo nuestro Señor, como lo dice David y lo afirma la Santa Iglesia en el Credo, de 33 años de edad, con hermosísimo rostro y bellísimo desnudo, rubio y de ojos azules, con las llagas en manos, piés y costado, con manto rojo y arrimado á la Cruz: en medio de ambos y más alto el Espíritu Santo en forma de paloma; acompáñese este misterio con resplandores, Angeles y Serafines, que asisten con admiracion y respeto.

Pintura de los Angeles y Querubines.

Los Angeles nunca debe representárselos con figuras y rostros de mujeres, ni adornadas las cabezas con trenzas femeniles, ni mucho ménos con pechos crecidos, por ser cosas indignas de su perfeccion: el aspecto y rostro que se saca de las Divinas Letras, y aprueban los Concilios y los Santos, es el de varones, por eso les da el nombre de Viri la Sagrada Escritura. Débense pintar en edad juve-

nil desde 10 á 20 años, mancebos sin barba, de hermosos y agraciados rostros, vivos y resplandecientes ojos, con varios y lustrosos cabellos rubios y castaños, con gallardos talles y bella proporcion de miembros. Tambien se han aparecido á Santas Dorotea y Francisca Romana, en figura de un niño pequeño á la primera y á la segunda, mostrábasele su Angel como un niño de 10 años, mirando al cielo, los brazos cruzados sobre el pecho, el cabello crespo como madejas de oro, con una túnica blanca que á veces parecia azul de color de cielo.

Los Querubines del Arca, eran tambien niños, y con rostros de niños se deben pintar.

Se les pinta con alas hermosísimas de varios colores imitadas del natural, y es alabada esta pintura por San Crisóstomo, porque dan á entender su levantado ser, la agilidad y presteza de que están dotados, como bajan del cielo libres de toda pesadumbre corpórea, y tienen siempre fijas sus mentes en Dios; entre nubes, porque el cielo es su propia morada, y para que nos comuniquen templadamente la inaccesible luz de que gozan.

Puédese pintar tambien Angeles niños desnudos, adornados con algunos paños volando, pero con decencia y honestidad; de brazos y pechos desnu-

dos en los Angeles mancebos, y calzados de coturno ó descalzos, con túnicas talares de colores cambiantes, que tiren á candidez y blancura resplandeciente; porque muchas veces aparecieron con vestiduras blancas, símbolo de su pureza; apretada la cintura con ceñidores, como indicio de su gran castidad.

Pintura de los demonios.

Los ángeles malos ó los demonios, no piden determinada forma y traje, aunque siempre se ha de observar que representen aspecto de malicia, y de terror; suele dársele la figura del dragon, porque esta tomó para engañar á nuestros primeros padres: Miguel Angel en su célebre juicio final, los representó con figura humana de hombres desnudos, feos y oscuros, con orejas largas, cuernos, uñas de águilas y colas de serpientes.

Pintura de la Purísima Concepcion.

La Concepcion, se ha de pintar en la flor de la edad de esta Santísima Señora, de doce á trece años, hermosísima, de lindos y graves ojos, nariz y boca perfectísima, y rosadas mejillas, los bellos cabellos tendidos, de color de oro; con túnica blan-

ca y manto azul, que así apareció á D.ª Beatriz de Silva, Portuguesa, que fundó la religion de la Purísima Concepcion, que confirmó el Papa Julio II año de 1511: coronada de doce estrellas compartidas en un círculo claro entre resplandores; debajo de los piés la media luna con las puntas hácia abajo, porque estando sobre el convexo para que la alumbre, adórnase con ángeles y serafines enteros, que tienen algunos de los atributos: algunos ponen el dragon hollada su cabeza por el santísimo pié de la Vírgen.

Santa Ana dando leccion á Nuestra Señora.

Con poco fundamento se pinta á Santa Ana, enseñando á leer á la madre de Dios, porque lo que sabia era por ciencia infusa, como lo dice San Bernardo; además, San Epifanio no dice; que sus padres le enseñaron las letras Hebréas, sino que las aprendió estando ellos vivos; pero ni á labrar, bordar, leer, ni escribir, tuvieron lugar de enseñarla, pues la apartaron de sí y entraron en el Templo de ménos de tres años, en él, enseñada del cielo, luego leia en todos los libros sagrados y de los Profetas.

Desposorio de Nuestra Señora con San José.

Presentada la Santísima Vírgen al Templo en la primera edad de tres años, salió para desposarse con el Santo José á los catorce años, y San José era de poco más de treinta años; no se hallaron sus padres al Desposorio, porque los perdió á la edad de once años. Declaróse esta señora al Sumo sacerdote, que habia hecho voto de virginidad, mandó se hiciese oracion á Dios sobre ello y salió una voz del Propiciatorio en que se la diese esposo, segun la Profecía de Isaías, y vinieron todos los mancebos del linaje de David con sus varas, y entre ellos San José cuya vara floreció brotando unas hermosas flores de almendro, sobre las cuales se puso el Espíritu Santo en figura de una blanquísima paloma. Y se han de pintar muy hermosos, vestidos decentemente, dándose las manos derechas con grande honestidad y en medio el sacerdote bendiciéndolos; dentro de un suntuoso templo con acompañamiento de Ministros y de gente del pueblo de todas edades con varas en las manos.

Del Nacimiento de Cristo nuestro Señor.

En esta noche tenia nuestra señora poco más de quince años, y á las doce en punto nació el santísimo niño, y es de fé católica, que primero que lo pusiese en el pesebre lo envolvió la Vírgen, y esta fué la señal que se dió á los pastores para que lo conociesen; de suerte que no debe pintársele desnudo, sino fajado y envuelto; y el rostro Divino descubierto, como dice San Bernardo. Y cuando crecido, el cabello partido á lo Nazareno.

San Gerónimo Doctor de la Iglesia.

Dos cosas hay que tener presentes para no continuar en el error de las imágenes que le representan. Cuando se le pinta hiriéndose con una piedra en los pechos, no ha de ponérsele desnudo y descubierto, porque los Santos amaron mucho la honestidad, y no hay necesidad para que se golpee en el pecho ponerlo todo desnudo, porque basta descubrir aquella parte, dejando lo demás vestido de un saco: como él mismo Santo dice, y que no se le pinte viejo, porque cuando hizo penitencia en el desierto era de treinta años de edad. Y en cuanto á vestirlo de Cardenal y poner el capelo, es impo-

sible, por grande anacronismo, pues hasta el año 1254, no lo ordenó así este traje para los Cardenales el Papa Inocencio IV.

De los cuatro clavos con que fué crucificado Cristo Nuestro Redentor.

En los versos de Plauto en la comedia Mostellaria acto 2.°, escena primera, muestran con certeza el uso de los cuatro clavos para los crucificados.

Alejandro Monaco en la oracion que hizo de la invencion de la cruz, afirma que fueron cuatro los clavos de Cristo Nuestro Señor.

Gregorio Turonense en el libro primero de *Gloria martyrum*, cap. 6., dice haber sido cuatro clavos, porque le clavaron dos en las manos y dos en los piés, etc., *duo in plantis.*

El Papa Inocencio III en el sermon primero de un mártir, dice expresamente; en estos dos leños debe clavar el Cristiano dos piés y dos manos con cuatro clavos. *Fuerunt clavi quatuor.*

Santa Brígida tres veces dice en sus revelaciones, que crucificaron á Cristo nuestro Señor con cuatro clavos.

San Agustin en el libro de sus meditaciones en

el capítulo sexto, hace mencion de los dos clavos de los piés, con estas palabras.

Inmaculata vestigia Christi diris confixa clavis.

Tratando de la hechura de la Cruz, la comun sentencia de los antiguos es, que fué hecha de tres maderos, uno largo en el cual se extendia el cuerpo del crucificado, otro atravesado en que se clavaban las manos, y el tercero fijo y clavado en la parte inferior, donde descansaban los piés; pero clavados con clavos, porque no se pudiesen apartar ni mover. Así es tradicion de los Padres antiquísimos San Justino y San Ireneo, los cuales clara y terminantemente dan á entender que el uno y el otro pié, estuvieron sobre el escabelo ó supedáneo, que es el madero inferior, y no el un pié sobre el otro: de que se sigue que los clavos de Cristo fueron cuatro y no tres solamente como muchos piensan, teniendo el un pié clavado sobre el otro.

Juan Severio de Vera, en el viaje de la tierra Santa, en el capítulo segundo, tratando de la Santa casa de Loreto, escribe que el sagrado aposento tiene una ventana, y en ella un Crucifijo que pintó San Lúcas, los piés clavados cada uno por sí.

En el gradual de San Gregorio, que se halla en Roma en la librería Angélica, escrito en pergamino

adornado de cosas de música año de 590, tiene pintada una imágen de Cristo crucificado con cuatro clavos.

La más antigua y la primer imágen labrada y hecha de escultura en cedro, por las manos de uno de los principales hombres de Judea, y discípulo oculto de Cristo que fué Nicodemus, que vió y consideró muy bien los cuatro clavos, como quien desclavó y descendió á nuestro Redentor de la Cruz; la cual se guarda en Luca, y la cual tiene los piés de por sí, clavados con dos clavos. De este hay un retrato en Roma en la librería de Angelo.

Lúcas Tudense dice, que es tradicion de los padres antiguos el uso de los cuatro clavos en las imágenes; pero que las de tres clavos las introdujeron los herejes Albigenses, por burla, así como otras imágenes; y que entónces pintaron la Cruz con tres brazos, y en ella la imágen de Cristo con un pié sobre otro y clavada con tres clavos.

TRATADO DE RESTAURACION.

Modo de limpiar las pinturas al óleo, en lienzo, tabla, plancha y piedra.

Lo primero que debe hacerse al tratar de limpiar una pintura hecha al óleo, es quitarla el barniz ó barnices que contiene; para lo cual se coloca el cuadro sobre una mesa y horizontalmente, se frota por un lado con la palma de la mano en sentido circular, y empleando poca fuerza: este movimiento continuado por un poco tiempo, arrolla el barniz formando un polvo blanquecino, que es la goma que entró en su composicion, y que aumentándose progresivamente, contribuye por su aspereza á facilitar la operacion en todas las demás partes del cuadro. Este procedimiento se repetirá

tantas veces como se vea es preciso, sacudiendo en una ó en más ocasiones el polvillo de la goma hasta que quede libre del barniz; en cuyo caso puede empezarse su limpieza.

Lo que conviene hacer al tratar de limpiar una pintura, es lavarla con agua clara, frotándola con una esponja humedecida, y nuevas aguas hasta que la última salga limpia; hay casos en que el agua basta para quedar limpia una pintura; pero los hay en que las partículas excrementicias de los insectos permanecen adheridas íntimamente, y entonces hay que levantarlas una por una, con la punta ó con el filo del rascador, empleado suavemente y con mucha prudencia. Puede acontecer algun caso en el que á pesar de resultar limpio un cuadro por los medios dichos, conserve en determinados puntos restos de suciedad; entónces se hace una pequeña bolita de algodon en rama, la cual se humedece en una combinacion en que entre más cantidad de aguarrás que de espíritu de vino, y se pasa sobre el primer punto blandamente, y con otra bolita de algodon limpio se frota circularmente y siempre sin apretar, para limpiar lo que reblandecen esos líquidos, y luego se sigue así con los demás; pero no excediéndose demasiado

para no perjudicar las tintas ó barrer las veladuras, que son tan delicadas.

Casos hay en que no es prudente continuar con el uso de estos dos líquidos, pues requieren sólo frotar con suavidad una bolita de algodon empapada en aguarrás, y emplear el rascador suavemente, pudiendo así lograrse que desaparezcan sin que salte el color ya reblandecido por la accion del líquido. Por este medio se quitan los repintes ó restauraciones al óleo que tenga una pintura antígua; porque las restauraciones mal hechas y con colores molidos al barniz, desaparecen y se quitan con solo el auxilio de la mezcla de espíritu de vino en menor cantidad que el aguarrás, y aun á veces basta solo el uso del aguarrás.

Nunca debe apurarse la limpieza de los cuadros, porque se barre la pátina que toda pintura adquiere con el tiempo, y que es su condicion más precisa para patentizar el aspecto de armoniosa entonacion que le imprime la antigüedad.

Del modo de restaurar las pinturas al óleo, forracion y estuco.

Cuando se ha de restaurar un cuadro al óleo pintado sobre tela, lo primero que hay que hacer ca-

si siempre, es forrarlo, y luego se comienza á limpiarlo por los medios explicados, porque la forracion hace que el lienzo por deteriorado que esté, recobre su posicion primitiva, asegurándose por este medio el color ya levantado, quedan asentadas las tintas que sin este auxilio vendrian á desaparecer totalmente, y el lienzo adquiere la consistencia necesaria para acoger las sucesivas operaciones. Los saltados de color y las roturas de los lienzos, han sido frecuentemente cubiertos, aplicando al dorso de estos retazos de otros lienzos, y pegándolos con engrudo ó cola, y á veces con el mismo color; esta falta se subsana con la forracion, pues en el acto de empezarla, levanta el forrador los pedazos de lienzo adheridos al cuadro, y aparece al descubierto completamente la rotura ó saltado de color que estaban ántes ocultos.

Despues de forrado y limpio un cuadro que ha de restaurarse, hay que estucar todos los puntos del cuadro que lo requieran; el estuco es la argamasa hecha con yeso mate pulverizado, diluido y amasado con el agua cola bien templada, sin estar demasiado fuerte: de modo que dentro de una vasija se pone yeso mate pulverizado, y el agua de cola, los que se unen batiéndolos con el cuchillo de la pa-

leta, y graduando de modo esta masa que ni quede muy clara ni sin la necesaria espesura para que pueda recorrerse con ella, y sin encontrarse resistencia de su parte en todos los parages del cuadro que sea preciso estucar. Si se lo quiere conservar por uno ó dos dias fresco, hay que cubrir la vasija que lo contiene, con un lienzo ó papel de estraza empapado en agua.

Se coloca el estuco, tomando una pequeña parte de él con la punta del cuchillo de la paleta y colocándolo en la palma de la mano izquierda, se bate nuevamente y se recoge hácia el centro; se toma con el cuchillo la porcion que baste para cubrir con ella los saltados de color ó roturas que tiene el lienzo, cuidando que quede puesto de manera que forme una leve prominencia, que es necesaria para la operacion de su raspado. Una vez cubiertos todos los desconchados ó saltaduras de color, sin olvidar el más pequeño lugar, se cuidará mucho de estucar las orillas y junturas, recorriendo las primeras en línea perpendicular con el cuchillo.

Modo de raspar y lavar el estuco.

El estuco ya seco en el cuadro, para rasparlo sin que quede más que el necesario para cubrir el sal-

tado de color, se emplea una esponja tupida y fina, humedecida con agua clara; y se pasa muy suavemente sobre el estuco, para humedecerlo y rasparlo con un cuchillo de regular filo; teniendo en esta operacion el mayor cuidado para que no se hunda la parte estucada, porque de acontecer esto, luego de restaurado el cuadro aparecerian abolladuras en donde el estuco estaba desnivelado; si tal sucede hay que colocar en esta parte hendida nueva cantidad de estuco y dejarlo secar: para evitar esto, debe repasarse con la yema de los dedos cuando se raspa, y despues de terminar, para tener la seguridad de que no tiene ningun punto rehundido.

Despues, con una esponja algo humedecida con agua y bien exprimida, se limpia el estuco que resulta sobrante, pasándola con gran cuidado por los bordes ó inmediaciones de los puntos estucados, y que no toque á la masa principal del estuco, para que no se rehunda; usando un trapo fino para limpiar la producida por la esponja, y arrollar y levantar las partículas de estuco que deje la esponja; y así se logra que no quede cubierta ninguna parte sana del cuadro.

Modo de imitar los hilos y trama del lienzo en el estuco.

La imitacion de los hilos y trama del lienzo, siguiendo sus mismas direcciones marcadas con el color, dá por resultado el no poder descubrir los restauros hechos con acierto; esto se logra con la punta del cuchillo de la paleta marcando en todos aquellos puntos estucados la direccion de los hilos del lienzo, y para impedir que el cuchillo deje una huella demasiado profunda, se inclina por su punta, que es la que trabaja, apoyando ligeramente los dedos de la mano izquierda y deslizándolo de arriba abajo y de uno á otro costado del lienzo, segun la direccion que conviene tomar. Cuanta ménos fuerza se dé al cuchillo, mayor es la seguridad del buen resultado, pues aun cuando aparezca que no están bastante señaladas las líneas trazadas, se las descubre al momento que se barniza el cuadro.

Las tablas, piedras y cobres, se estucan del mismo modo que los lienzos; solo que hay que cuidar de sacudir con un plumero el polvo que los cuadros han adquirido ántes de proceder á barnizarlos.

Primer barnizado de los cuadros, y modo de hacer el barniz de almáciga.

Una vez hechas todas las anteriores operaciones y limpio de polvo el cuadro, se le barniza con barniz de almáciga por medio de una brocha plana de pelo de leon, más ó ménos grande segun sean las dimensiones del cuadro: se cuidará mucho de extender por igual el barniz, para que el color al recibir este jugo, manifieste las tintas con toda claridad y limpieza, y los puntos que hay que restaurar, y los descuidos que se hayan tenido; así como, el apanamiento del cuadro, ó partes pequeñas que se han quedado sin estucar, las cuales se cubrirán con un poco de cera, extendiéndola y raspándola con el cuchillo por no ser posible emplear el estuco porque no lo admite ya el cuadro. Si apareciese la apanacion, se empleará el algodon en rama humedecido con aguarrás y alcohol en la forma ya explicada en la limpieza de los cuadros, y para impedir su reaparicion, se barnizan en seguida todas aquellas partes nuevamente tocadas.

El barniz de almáciga es el más ventajosamente conocido para los cuadros pintados al óleo, por sus dos condiciones de ser secante y transparente: su

confeccion es muy sencilla. Se pone en una botella de á cuartillo, seis onzas de goma almáciga, ya bien limpia y escogida, y se llena de aguarrás, se tapa y se expone á la accion del sol canicular ó del verano durante seis dias, moviendo la goma disuelta, con frecuencia y por medio de un palo limpio ó cuchillo; para que se mezcle perfectamente con el aguarrás: resultando más brillante y transparente por este medio que por el baño de María.

Hay casos y climas en que para la confeccion del barniz de almáciga, es preciso emplear la inmersion de la botella con los mismos ingredientes, en una olla de agua hirviendo, habiendo ántes templado la botella al vapor que esta despide, para no esponerse á que estalle al contacto de tan elevada temperatura; cuya operacion es siempre expuesta: y despues conviene exponerla á la influencia atmosférica en todas estaciones, á fin de que reciba las alternativas del calor del dia y el relente de la noche, porque así se conserva puro y transparente y no adquiere tono amarillento que es tan perjudicial despues para los cuadros.

Siempre debe tenerse preparadas dos clases de este barniz de almáciga, una en que entre más goma, para que sea grueso, y otra en que haya

ménos para que sea más suelto y claro: porque el barniz espeso es propio para casi todos los lienzos, excepto aquellos que por su delicado tegido ó por lo transparente de su colorido, presentan una superficie parecida á la de las tablas y cobres; para los que debe emplearse el barniz claro.

Si el barniz llegára á espesarse demasiado, por el mucho tiempo de estar guardado, se le clarifica de nuevo, añadiéndole un poco de aguarrás, y poniéndole otra vez á la accion del sol ó del fuego. como se obtuvo primeramente.

De cómo deben tenerse los cólores y demás útiles de restaurar.

Debe tenerse una gran limpieza al moler los colores y al usarlos despues en la paleta, porque de ella depende su inmediata conservacion y buen resultado de las obras que se restauran.

Los colores que se emplean en la restauracion son los mismos que se usan para pintar al óleo, sin más diferencia que la de estar los primeros molidos con el barniz de almáciga, y siempre debe preferirse aquellos que son mejores aun cuando sean más caros, porque dan más seguros y buenos resultados. Así lo único que es de advertir, es el em-

pleo de la tierra de Cassel en combinacion con el asfalto, para las veladuras, porque así se quita el brillo del asfalto, dulcifica la fuerza de su tono sin privarle de su transparencia, el asfalto mezclado con las lacas y el azul mineral, dá muy buen resultado para velar las tintas carminosas y verdosas; pero no debe abusarse de las veladuras y frotis, porque pudieran oscurecer mucho las tintas originales por el vigor que en sí tienen estas combinaciones y producir el desentono del conjunto, y por esta razon solo deben darse veladuras en las ocasiones en que estén muy indicadas y sean precisas.

Todos los colores despues de molidos se colocan en botecitos de hoja de lata de dos pulgadas de alto y de un diámetro proporcionado, y se conservan cerrados constantemente, añadiéndoles un dedo de aguarrás ántes de taparlos, para que así se conserven frescos y reblandecidos, cuidando de renovar á menudo el aguarrás, porque sino se espesarian demasiado con el trascurso del tiempo y se formaria el légamo, que es muy malo para los colores.

La paleta, pinceles, cuchillos y demás, son los mismos que se emplean para pintar al óleo; debe cuidarse mucho de limpiarlos muy bien al princi-

pio y á la conclusion del trabajo cada dia, por medio de aguarrás, así como reblandecer con ella todos los dias, y aun durante el trabajo, los colores de la paleta: esta se limpia bien diariamente, levantando con el cuchillo la parte gomosa que desprendan los colores.

De la imitacion de las tintas y de las veladuras.

Los colores molidos con el barniz de almáciga, oponen gran resistencia á la mano no acostumbrada á usarlos, porque tienden á secarse con suma facilidad en la misma paleta, formando una masa muy compacta que entorpece su uso, y para allanar esta dificultad, se deben humedecer muy frecuentemente las tintas con el pincel mojado en el aguarrás, que al efecto se deberá tener en una aceiterilla de hoja de lata afianzada á un extremo de la paleta; y por este medio se conservan claros y flexibles los colores, permitiendo que funcione el pincel con libertad.

La primera imitacion de las tintas, se reduce á ocultar con los colores ya bien dispuestos, todos los puntos estucados en el cuadro; para esto elegidas una ó varias plazas grandes en igualdad de co-

lorido y hechas las tintas con sujecion á las que marca el original, se recogen con el cuchillo, y se cotejan con las del modelo para tener certeza de su parecido, una vez obtenidas, se extienden sobre el estuco, empezando por las mayores plazas y masas, siguiendo luego con las menores hasta recorrer uno por uno todos los puntos estucados, por pequeños que sean; teniendo sumo cuidado siempre de respetar el original y no salir el pincel más allá del lugar que ocupa el estuco, manteniendo encerradas dentro de sus justos límites las nuevas tintas, para no invadir el sitio en que se conservan las primitivas sin lesion alguna.

Debe cuidarse de no tomar demasiado color con el pincel, y sí solo lo suficiente para ocultar el estuco; para evitar la aglomeracion de tintas y que resulten transparentes.

La propiedad secante que adquieren los colores así preparados, permite que se puedan repasar las tintas segun se van colocando, porque el estuco no admite bien las primeras tintas que se le imprimen, y por esto se repiten los toques aunque sea instantáneamente hasta dejarlo bien tapado en todas las partes que cubre en el cuadro.

Concluida esta operacion, y cuidando que no

coja polvo, se pone á secar el cuadro. Si hubiesen tenido aumento las dimensiones primitivas del cuadro, por alguna razon precisa, entónces es necesario imitar las tintas del original que queda y las de la parte de dibujo que faltaba, y presentar otras tintas que semejantes con las existentes llenen el vacío que produce la parte de lienzo adicionada; procurando que las tintas que se fijen sean más oscuras que las del cuadro, para que luego en la segunda imitacion se transparenten estas primeras tintas, y puedan figurarse al trazar con el pincel los hilos del lienzo, los vestigios de la broza y pátina de los cuadros que deben conservar aun despues de limpios.

Pasado el tiempo necesario para que estén enteramente secas las primeras tintas de la restauracion, se barnizará todo el cuadro bien por igual en todas sus partes y sin recargar demasiado su brillo; para que así aparezcan claramente todas aquellas tintas que necesiten repasarse para su perfecta entonacion: repasando todas las tintas primeras de modo que igualen completamente á las del original; y estas tintas de segunda imitacion, deben ser sumamente delgadas, lo cual se consigue clarificándolas con el aguarrás á menudo, resultan-

do transparentes, porque el recargar de color los puntos deteriorados produce cierta pesadez en el colorido que es preciso evitar por ser contraria al buen efecto.

Como durante el tiempo del trabajo se han de embeber ó rechupar forzosamente las tintas que se ponen, conviene barnizarlas, transcurridos uno ó más dias, para que por este medio aclaradas, señalen el grado de perfeccion que se ha obtenido en la imitacion.

Para la imitacion de las desigualdades del tejido, que ya se figuraron con el cuchillo sobre el estuco, se hace la tinta y se coteja con el original, y se aplica con un pincel de meloncillo, el cual se impulsa suavemente sobre la parte estucada del lienzo, primero en sentido perpendicular y de arriba abajo, y despues en direccion horizontal; la cantidad de color que en esta doble y ligera marcha vá sembrando el pincel, por la resistencia que le opone la aspereza del lienzo y las huellas de color que dejó marcadas la primera imitacion de tintas, dá muy buen resultado y de suma naturalidad.

Los pinceles que deben emplearse en las plazas pequeñas son los de ardilla ó marta, ó de meloncillo delgados y pequeños; y para las grandes, los

redondos y espesos de meloncillo y los compuestos de pelo de perro-mastin, que son más sueltos y suaves que los de pelo de leon.

Para que los bordes del cuadro que se restaura no padezcan durante el trabajo, se colocará una varilla en su parte superior y otra en su costado derecho, de modo que sobresalga de la superficie del cuadro, para poder apoyar el tiento sobre ellas sin lastimar las tintas que ya se pusieron en dichos bordes.

Se llaman veladuras á las tintas formadas con el asfalto mezclado con la tierra de Cassel, las lacas, el azul mineral y en algun caso con el vermellon; las cuales se baten con el barniz de almáciga y deben tener muy poco cuerpo de color. Su objeto es avivar el tono del colorido que ha resultado opaco ó poco transparente; ó bien el de armonizar el conjunto del cuadro en aquellos puntos oscuros que han quedado desiguales. Hay que tener cuidado en no emplearlas cuando el cuadro esté fresco, porque desharian la restauracion y arrollarian las tintas ya colocadas, envolviendo las unas con las otras, al pasar la brocha por la superficie del lienzo; así como si se recargan las veladuras, aumentando su espesor, se desvirtúa la transparencia del colorido,

y aparece como si se hubiese dado una tinta general á los puntos tocados.

Las veladuras son precisas para el complemento de la entonacion, en las grandes masas de oscuro destacadas del fondo de los cuadros, en las tintas azules y carminosas de los ropajes, en todos los accesorios, en las verdosas y tonos fuertes de los árboles, terrazos de primer término, peñascos, y aguas; pero de ninguna manera deben emplearse en las tintas claras. Debe siempre que se use el asfalto emplearlo en cantidad pequeña y muy delgado, y mezclarlo con otra pequeña porcion de tierra de Cassel, la cual se identifica con él apagando el exagerado brillo que tiene, y que se haria notar con perjuicio de la entonacion del original.

El pincel más conveniente, para dar las veladuras ha de ser grueso, de pelo de leon y bastante suelto; se extienden las tintas restregando el pincel con suavidad y ligereza por la superficie de la parte del lienzo que la necesite, y no dando más pinceladas que las precisas para enlazarla y unirla. Concluida de dar la veladura al cuadro, se coloca este de frente á la pared la parte pintada, para que se resguarde del polvo y demás; en tanto que se seca.

Ultimo barnizado de los cuadros restaurados.

Terminada la restauracion de un cuadro y bien seco, se le barniza con el barniz de almáciga delgado, empleando brochas planas de un tamaño mitad de las que se usó al darle el primer barniz, no pasándola por un mismo sitio varias veces, ni impulsándola con demasiada fuerza de movimiento; ni que esté muy cargada de barniz, y procurando extenderlo con la mayor igualdad.

Si á conteciese no quedar el barniz bien extendido y por igual en todas partes del cuadro, en el primer dia, se dejará para el dia siguiente el tocar todos aquellos puntos que lo necesiten.

Finalmente, para colocar el cuadro en su marco, y que las cuñas del bastidor no se aflojen ó se salten se las afianza con puntas de París, remachándolas á la madera de las primeras; y se ponen en los bordes del cuadro las cuatro varillas de pino que requiere.

Observaciones acerca de la restauracion de tablas, y piedras.

Las pinturas en tablas, cobres y piedras, se lavan, estucan y restauran, de la misma manera que

los lienzos; con la diferencia de que se usan los colores algo más líquidos y claros, por la transparencia, delicadeza y tenuidad de las tintas que contienen generalmente; y por lo terso y plano de su superficie, es preciso emplear un barniz muy delgado y en cortas cantidades, para evitar en último resultado un brillo exagerado que perjudica al buen efecto.

Las tablas como propensas á alavearse y doblegarse por las influencias atmosféricas, y por otros móviles, se las halla viciadas frecuentemente, y hay precision de embarrotarlas, y asentar despues el color levantado, para restituirlas á su verdadero estado primitivo: el embarrote es el sujetarlas, despues de adelgazadas, con varios listones gruesos de pino muy seco, y se forma con ellos un enrejado colocando los unos perpendicularmente, y los otros en sentido horizontal.

Los primeros deben asegurarse con cola de carpintero y tener una caja cada uno, en la cual encajen los segundos, que quedarán afianzados solamente por sus extremos con cola, y en todo lo demás sueltos: adheridos así unos á otros, obran sobre la tabla de tal manera, que esta conserva su posicion recta, y adquiere una consistencia tal, que

la preserva para siempre de volver á torcerse ni hacer el menor movimiento.

Las pinturas en cobre, se sujetan con puntas de París muy pequeñas, circundando de trecho en trecho con las mismas cabezas de estas los extremos de la plancha; para lo cual se tiene dispuesto un bastidor fijo y sin cuñas con atravesaño en su centro: así se puede trabajar bien durante su restauracion y quedan mucho mejor colocadas en sus marcos despues.

Como las piedras son tan fáciles de poderse quebrar al menor descuido, es necesario empotrarlas un una especie de caja de madera, asegurando antes un marmolista los trozos ó fragmentos desunidos que tenga; dado caso que los tuviese; y se procede á su restauracion de la misma manera que en las telas y tablas.

FIN.

INDICE.

LIBRO I.

Pág.

Qué cosa sea Pintura y su definicion, explicacion y antigüedad. 1
Honras y distinciones de la Pintura y de los buenos pintores. 3
De los estudios que ha de hacer el pintor. 8

LIBRO II.

De la division de la Pintura y sus partes. 10
De la invencion y sus partes. 11
Del dibujo. 14
Medida y proporciones del niño. 17
Medidas y proporciones del hombre. 23
Medidas y proporciones de la mujer. 30
De la anatomía. 36
De la perspectiva. 37
De los escorzos. 41
Del colorido y sus partes. 42
De la suavidad y sus reglas en el colorido. . . . 44
Del relieve en el colorido. 47
Reglas generales para las figuras en las Historias. . 48

LIBRO III.

De la práctica de la pintura y de todos los modos de ejercitarla. 52
De la pintura á temple, su antigüedad y cómo se ha de ejecutar 56
De la iluminacion y estofado. 64
De la pintura á fresco y de su antigüedad. . . . 69
De la pintura encáustica. 72
De la pintura al óleo y de su inventor. 73

Del modo de pintar al óleo, en pared, tabla, lienzo y planchas, y de los aceites. 75
De las encarnaciones de polimento, de mate y de los barnices. 80
Del dorado bruñido y mate, sobre varias materias. . 82
Del modo con que han de pintarse los asuntos sagrados. 84
Pintura de la Santísima Trinidad. 84
Pintura de los ángeles y querubines. 85
Pintura de los demonios. 87
Pintura de la Purísima Concepcion. 87
Santa Ana dando leccion á Nuestra Señora. . . . 88
Desposorio de Nuestra Señora con San José. . . . 89
Del nacimiento de Cristo Nuestro Señor. 90
San Gerónimo, Doctor de la Iglesia. 90
De los cuatro clavos con que fué crucificado Nuestro Redentor. 91

TRATADO DE RESTAURACION.

Modo de limpiar las pinturas al óleo, en lienzo, tabla, plancha y piedra. 95
Del modo de restaurar las pinturas al óleo, forracion y estuco. 97
Modo de raspar y lavar el estuco. 99
Modo de imitar los hilos y trama del lienzo en el estuco. 101
Primer barnizado de los cuadros, y modo de hacer el barniz de almáciga. 102
De cómo deben tenerse los colores y demás útiles de restaurar. 104
De la imitacion de las tintas y de las veladuras. . . 106
Último barnizado de los cuadros restaurados. . . . 112
Observaciones acerca de la restauracion de tablas, cobres y piedras. 112